

وليم فولكنر

تأليف: فردريك هوفمان

ترجمة: أحمد شاعى

مقدمة

إن الفصل الأول من هذا الكتاب عن وليم فولكنر يلقى أضواءً كثيرة هامة على جوانب متعددة من أعماله بصفة عامة . ودراسة استخداماته للزمان تحمل بين طياتها تحليلاً لميزة كبرى من مميزات أسلوبه . وهذه الدراسة لطريقة معالجته لشخصياته القصصية واستخدامها ، وكذلك الدور الذي تلعبه في نطاق الإطار الفني العام لقصصه ، تعتبر ذات أهمية خاصة ، إذ أنها جاءت نتيجة للتطور الذي طرأ على قصصه وما نشر عنها من نقد في خمسينات هذا القرن .

وتعرض الفصول من الثاني إلى السادس للقصص حسب تواريخ نشرها . ولما كان التركيز في هذا الكتاب على أعمال فولكنر الكبرى فإن كل فصل يعرض لقصتين أو ثلاث منها معالجاً إياها داخل إطار فكرة عامة موضوعية . وقد تعرضت في الفصل الثاني « لفترة تلمذة » فولكنر الأدبية ، وبينت أن قصصه الأولى كانت تتضمن الإشارة إلى الموضوعات والمشار التي سوف يعرض لها في أعماله التالية . واختتمت الفصل يبحث عن قصة سارتوريس "Sartoris" وهي أولى قصص يوكناباتاوا "Yoknapatowpha" (وهي كلمة هندية معناها الماء الذي ينساب في هدوء في أرض منبسطة) .

وبالمج الفصل الثالث قصتين من بين أعمال فولكنر الكبرى وهما « الصوت وسورة الغضب » "The Sound and the Fury" ، و « أنا على فراش الموت "As I Lay Dying" وقد أسهم بهما مساهمة كبرى في فن القصة الحديث ، وتمثلان جانباً هاماً من مشروع يوكناباتاوا . وقد تبرز هذه الدراسة نواحي الجمال الغامضة على تجارب فولكنر في القصص المنظورة وأثره على تصوره لشخصيات قصصه وعلى الحوادث الإنسانية .

ويعالج الفصل الثالث مختلف الطرق التي سلكها فولكنر في معالجة مشكلة الشر كما تبدو في الإنسان وفي المجتمع وفي النزعة الطبيعية للعنف والمغالة في العاطفة. والقصص التي يبرزها هذا الفصل هي الحراب "Sanctuary" و « النور في أغسطس "Light in August" و « أبسالوم ، أبسالوم ! "Absalom ! Absalom!" .

وقد خصصت الجزء الأكبر من الفصل الرابع لمشاكل « عامة الشعب » ولزنج في عالم فولكنر ، أو بمعنى آخر لمشكلة الإنسان في صورتين كبيرتين . وأهم كتاباته في هذا الاتجاه هي « انزل يا موسى "Go Down Moses" و « متطفل في الرغام "Intruder in the Dust" والقرية الصغيرة "The Hamlet" . ويتضمن هذا الفصل ، بطبيعة الحال ، الكثير من الحديث عن موضوعات متصلة بهذه الأعمال ، مثل الفكاكة عند فولكنر ومحاولاته المتعددة لاكتشاف شخصية الزعيم الذي يفشل وللتمييز بين الأخلاقيات المطلقة وبين العمل المحسوس المادف .

ويقدم لنا الفصل الأخير فولكنر في السنوات المشرا الأخيرة ، فتراه في « جنازة راهبة "Requiem for a Nun" و « أسطورة "Fable" وغيرها من أعماله الأخيرة في صراع مع مشاكل التعبير عن الأخلاقيات بأسلوب خطابي ينبض بالقوة وما ينبجم عن ذلك من صماب في خلق الأعمال الفنية . ثم إننى لا أحاول في هذا الفصل الربط بين أعماله الأولى وأعماله الأخيرة فحسب ، بل أحاول كذلك بيان ما طرأ على أسلوبه وعلى معالجته لشخصياته القصصية ومعانيه من تعبير يميز كل مرحلة من هاتين الرحلتين من حياته الأدبية .

وربما تكون لليزة الكبرى لهذا الكتاب ، علاوة على معالجته لأعمال فولكنر كل على حدة ، هي أنه استفاد من الصورة العامة التي شملت مرحلة نضوجه الأدبية وما كتبه النقاد عن أعماله ، ومن هنا فإن حكمنا على أعمال فولكنر بعد حصوله على جائزة نوبل يسير مع حكمنا على أعماله الأولى في اتجاه

واحد ، أى أننا يمكن أن نستعرض أعماله الكبرى التى أنعمها حتى سنة ١٩٥٠ من خلال أعماله التى أنعمها خلال السنوات الأولى فى ستينات القرن الحالى . ويتضح من وجهتى النظر هاتين أن الاختلاف الأكبر بين قصصه فى هاتين الفترتين يكن فى طريقة العرض ، إذ أن ما كان يعرض له ضمناً أو بطريقة مسرحية فى قصصه الكبرى التى كتبها فى « مرحلة نبوغه » أصبح غاية فى الوضوح والتشويق بصفة خاصة بعد سنة ١٩٥٠ ، وهذه ميزة لم تتضمنها دراسات فولكنر الأولى بطبيعة الحال . وقد حاولت أن أعالج هذا الاختلاف فى الفصل السادس .

ومن للسائل المهمة أيضاً أن نجد أن ما ذكره فولكنر نفسه عن قصصه ، وهو موجود بإفلاضة وتوسع فى كثير من الكتب والمقالات ، لا يهمل أعماله الأولى بصفة عامة ، فضلاً عن أنه لا يقدم لنا فولكنر فى صورة أديب كبير . والإحساس العام عن فولكنر هو أنه أنتج سلسلة من الكتب التى تتسم بالمهارة الفائقة والأهمية الكبرى وتنطوى على قدر كبير ملحوظ من وحدة المنهج وتشكيله عدداً كبيراً من المواقف الدقيقة التى تصور الكوميديا الإنسانية . وقد حاولت أن أبين أشكال هذه الوحدة فى الأبواب من الأول إلى السادس وأن أوضح التنوع والانسجام والمدى الذى وصل إليه خياله فى الأبواب من الثانى إلى الخامس .

والغرض من كتاب « ولیم فولكنر » هو توفير أقصى قدر من المعلومات فى أقل حيز ممكن ، ويتميز هذا الكتاب بصراحة تقديمياً أو استعراضياً لقصصه الكبرى ، مع الإشارة إلى مكانة قصصه الأقل قيمة ، ذلك التقديم الذى يوضح لنا أهمية فولكنر : مقدرته على التعريف بكثير من النواحي الإنسانية الهامة دون أن يتيح لنا الفرصة ، فى أغلب الأحيان ، لتمسك به متلبساً بإصدار أحكام سطحية أو تأمناً فى بيداء التجريد والنظريات . ويتميز إحساسه الكبير بالتفاصيل الإنسانية والطبيعية باستكشاف عميق معقد للنفس الإنسانية ، ولم يغرب عن باله على الإطلاق

أن الصدق الإنساني في الأدب يستلزم إهتماماً خلاقاً بدقائق الحالة التي يكون عليها الإنسان ، وذلك باستثناء بعض المفنونات في إنتاجه في الفترة الأخيرة .
وتعتبر أعمال فولسكير في أوجها مزجاً رائعاً بين الدعاية ، واللمهاة ، والتعق
الفلسفي ، والعنف ، والمأساة . وفي ميسورنا أن نقرر أن أعماله تقف على قدم المساواة
مع روائع الأدب الحديث عندما نرى أن تلك الصفات قد اجتمعت فيها في توازن
معقول لا تغني فيه صفة على أخرى . ودراستي لقصصه هي الدليل الصادق
على اختباطي بإنتاجه واعترافي بما يتضمنه من قيم موضوعية ورمزية .

فرديك هوفمان

جامعة كاليفورنيا
ريفر سايد

١٦ سبتمبر سنة ١٩٦٠

تاريخ

سنة	
١٨٢٥	في السادس من يولية ولد وليم ك. فولكنر، الجلد الأكبر بمقاطعة نوكس، ولاية تينسي (كانت حياته أساساً لكثير من الوقائع التي استخدمها فولكنر في كتاباته).
١٨٨٩	وقتل وليم فولكنر في شوارع مدينة ريبلي بولاية مسيسي.
١٨٩٧	ولد وليم فولكنر في نيوالباني بولاية مسيسي من أبوين هما ماري ومود باتلر فولكنر.
١٩٠٢	انتقل إلى أكسفورد بميسي.
١٩١٤	بدأت صداقته مع فيل ستون.
١٩١٨	تطوع بسلاح الطيران الملكي في تورنتو بكندا ومنح رتبة الملازم الثاني الفخرية في الثاني والعشرين من ديسمبر.
١٩١٩	إلتحق فولكنر في سبتمبر بجامعة مسيسي كطالب خاص.
١٩٢٠	انسحب من جامعة مسيسي في شهر نوفمبر وقام برحلة إلى نيويورك بدعوة من ستارك يونج "Stark Young".
من ١٩٢٢ إلى ١٩٢٤	أقام فولكنر في أكسفورد والتحق بأعمال مختلفة كان آخرها عمله كرئيس لمكتب بريد محطة الجامعة ثم فصل من هذا العمل سنة ١٩٢٤.
١٩٢٤	ظهر أول كتاب له وهو: السكران المرمرى "The Marble Faun" وهو كتاب ضم عدة قصائد شعرية ونشرته شركة

فورسيز "Four Seas Co." بيوسطن . وقد أخطأ الناشر في إضافة حرف « يو "U" » إلى اسم فولسكندر فكان أن احتفظ به في اسمه .

١٩٢٥ عاش ستة أشهر في نيو أورليانز قام خلالها بنشر ١٦ قصة وأقصوصة ممضاة باسمه في القسم القصصى الذى كان يظهر كل أحد في صحيفة تايمز بيكابوت "Times Picayune" بنيو أورليانز [نشرت ١١ قصة من تلك القصص في سنة ١٩٥٣ تحت عنوان مرايا شارع تشارتر "Mirros of Chartres Street" ثم نشرت الست عشرة قصة واسكتش في سنة ١٩٥٨ تحت عنوان اسكتشات نيو أورليانز ("New Orleans Sketches"] وسام كذلك بكتابه في مجلة صغيرة كانت تصدر في نيو أورليانز اسمها ذى دو بل ديالار "The Double Dealer" (نشرت هذه الكتابات في سنة ١٩٣٢ تحت عنوان Salmagundi) فوطدت أوامر الصداقة بينه وبين شيرود اندرسن "Sherwood Anderson" كما ناقشا كتاباته سوياً . وفي شهر يونيو أبحر إلى أوروبا على سفينة بضائع .

١٩٢٦ كان في نيويورك في شهر مارس لنشر قصته الأولى « مرتب الجنند "Soldiers' Pay" » ثم عاد إلى مسيسي للمل في قصته التالية .

١٩٢٩ ظهرت قصته « سارتوريس » و « الصوت وسورة الغضب » وهما أول مجموعته القصصية بوكناياتاوا .

- ١٩٣٢ ذهب إلى هوليوود في شهر نوفمبر حيث عمل ككاتب سيناريو ومستشار واستمر في ذلك العمل في فترات متقطعة بعد مايو سنة ١٩٣٣ .
- ١٩٣٩ ظهر مقال بقلم جورج م . أودونيل في مجلة كينيون ديفيو "Kenyon Review" كان بمثابة أول تقييم ناخب لأعمال فولكنر بصفة عامة .
- ١٩٤٦ ظهرت مقالات بمجلة فايبكنج عن فولكنر وكانت بداية سلسلة من التقييمات الجديدة لأعماله .
- ١٩٤٩ عمل مستشاراً لإنتاج فيلم « متطفل في الرغام » بمقاطعة لافايت وأكسفورد بولاية مسيسي .
- ١٩٥٠ سافر إلى ستكهولم في شهر ديسمبر لقبول جائزة نوبل في الأدب . (قامت مؤسسة سبايرال بريس "Spiral Press" للنشر بنيويورك بنشر الخطاب الذي ألقاه في تلك المناسبة وذلك في مارس سنة ١٩٥١) .
- ١٩٥٢ أقام له الفرنسيون حفل تكريم في مايو بقاعة جافو بباريس بمناسبة مهرجان الأعمال الخالدة في القرن العشرين .
- ١٩٥٥ قام في أغسطس برحلة إلى اليابان لحضور بعض المؤتمرات وإلقاء محاضرات في ناجانو وغيرها من البلدان .
- ١٩٥٧ و ١٩٥٨ عمل طوال فصلين دراسيين بجامعة فيرجينيا ككاتب متفرغ (من فبراير إلى يونيو سنة ١٩٥٧ ومن فبراير إلى يونيو سنة ١٩٥٨) .

وَلَيْسَ مَرْفُوعًا

الفصل الأول

مقدمة : الزمان والمكان

(١)

برز ولیم فولکنر في حوالي أربعين عاماً منذ نشر ، لأول مرة ، مجموعة قصائده التي أطلق عليها اسم «السكران للرمرى» "The Marble Faun" سنة ١٩٢٤ ، من صفوف النشورين ليحتل مركزاً عالمياً مرموقاً على رأس الكتاب الأمريكيين المعاصرين ، ففي ديسمبر سنة ١٩٥٠ منحه جائزة نوبل للأدب ، كما وجهت إليه الدعوات خلال السنوات العشرين التالية ليدلى برأيه في إنتاجه ويفسره . وقصته ، على ما يبدو ، قصة عادية ألهم إلا أنه أمضى فترة طويلة بين صفوف النشورين وكان عليه أن يتغلب على كثير من الصعاب لكي يحظى بشعبية عريضة .

وكان العديد من الظروف يد في نجاحه ، منها أنه كان يكتب من الجنوب ، وهو جزء من الولايات المتحدة طاملاً بهر القراء في جميع أنحاء العالم ، فالجنوب معين لا ينضب لإثارة أعرق الاهتمامات . وسرعان ما أصبح فولکنر يحتل مكان الصدارة بصفته «قصاص الجنوب» . وأهم من هذا أنه نجح في الذهاب إلى مدى بعيد تخلى فيه مجرد التسجيل السطحي للجنوب كوحدة إقليمية تاريخية ، كما نجح في عرضه التحليل العميق للمشاكل الإنسانية العالمية . وقد «أعيدا اكتشاف» فولکنر مرة أخرى فيما بعد سنة ١٩٥٠ فأتضح أنه إنسان جمع من الصفات ما يؤهله بشدة لدراسة الجوانب الحديثة للوقوف الإنساني . وقد يكون أهم ما يسترعى النظر فيه هو قدرته على التركيز ومقدرته على جعل عالمه القصصى في مستوى رفيع من تجسيم يثبت أنه أكثر واقعية من الواقع . وهويهم اهتماماً كبيراً بتفاصيل عالمه هذا ويميزاته إلى درجة لا تقل إطلافاً عن انشغال بلزاك "Balzac" بعالمه ، فترى

أنه أسبغ على المخلوقات التي صورها خياله قوة وحيوية في العرض جعلت عالمه هذا مقنعاً أشد الإقناع .

وتقع حياة فولكنر الأدبية حتى الآن في مراحل رئيسية ثلاث هي : مرحلة الثلثة المعتادة (من ١٩٢٤ إلى ١٩٢٩) وكان يحاول خلالها أن يقرر ما إذا كان يمتن الكتابة ، وأى نوع منها ؟ أما المرحلة الثانية فهي « فترة العبقرية » (من ١٩٢٩ إلى ١٩٣٦) وهي الفترة التي لم يستقر فيها على صناعته فحسب بل أنتج خلالها أعظم مجموعة من القصص الرفيعة المستوى التي لم ينتج مثلها كاتب قط في مثل هذه الفترة القصيرة . والمرحلة الثالثة هي فترة تثبيت قدمه على القمة وتأكيدها (من ١٩٤٠ إلى الآن) فأضاف وتوسع فيما سبق أن عرضه عن مقاطعة بوكنا باتاوا ، ثم انطلق إلى أبعد من ذلك يحاول بيان الحقائق العالمية وإلقاء الضوء عليها .

واقصر إنتاج فولكنر في مرحلة الثلثة على أعمال ثلاثة فقط . وهذا الإنتاج هام ، أولاً لأنه تعبير عما يقوله شاب لا يزال يتلمس طريقه نحو أسلوب وموضوع : وأول هذه الأعمال مجموعة من القصائد الشعرية ضمنها مجلداً أطلق عليه « السكران المرمرى » سنة (١٩٢٤) ، وتتميز هذه القصائد بأنها موزونة للتكلف الشعري الذي ساد أخريات القرن التاسع عشر ، ثم قصة كتبها على غرار ما كان سائداً في الفترة التي أعقبت الحرب وهي قصة « مرتب الجند » (١٩٢٦) التي تمكس الاهتمام الذي كان سائداً حينئذ بالضياع الذي أعقب الحرب ، وأخيراً قصة « البعوض » "Mosquitoes" (١٩٢٧) التي يبدو أنها كانت تقليداً سطحياً لرواية أوليس هكسلي "Aldous Huxley" « واحدة بواحدة » "Point counter Point" . (١٩٢٨) التي كانت ذات أثر كبير على الكثيرين من معاصري هكسلي . إنها تلخيص بلغ القمة للاتجاهات في فترة ما بعد الحرب . ومن الواضح أن هذه الأعمال الثلاثة كانت ، كل بطريقتها الخاصة ، تفضح القلق والتصنع عند فولكنر

الذى كان يدرك ما عنده من إمكانيات البقرية ، ولكنه لم يكن قد استقر بعد على مكان تلك البقرية أو ميلانها ، بل إنه في الواقع لم يكن متأكداً من بقريته .

وفي سنة ١٩٢٥ كتب لمجلة صغيرة في نيو أورليانز اسمها « ذى دويل ديلار » يقول إنه لم يكن متأكداً على الإطلاق عقب الحرب مباشرة من الطريق الذى سيسلكه في حياته . وقال كذلك في أ كسفورد بولاية مسيسيبي « كنت أقرأ وأقول الشعر لكى أدمع ، أولاً ، ما كنت غارقاً فيه من مغازلات ثم لكى أؤكد أنني شاب يختلف عن بقية الشبان في مدينة صغيرة » .

ومنها يكن من أمر فان ماسقته فولكنر في سنوات ما بعد الحرب أم بكثير مما يوحى به ذلك الذى أشار إليه ، ولكنه مع ذلك لا يمثل الرجل الذى أصبح من كبار كتاب القصة في عصرنا الحالى . وإلى جانب الكتب الثلاثة التى أشرنا إليها نشر فولكنر حوالى ست عشرة أفصوصة ومقالة في مجلة « تايمز بيكايون » في نيو أورليانز (١٩٢٥) ، وهذه جمعها وقدم لها كارفل كولنز "Carvel Collins" تحت عنوان « مقالات ولیم فولكنر ، نيو أورليانز : William Faulkner » "New Orleans Sketches" وقيمة هذه الأفاصوص والمقالات ، مثلها كمثل معظم الأولى ، أنها كانت بمثابة مقدمة تبشر بما سوف يتلوها من إنتاج رفيع .

وقد بدأ ذلك الإنتاج الرفيع في « مرحلة البقرية » التى بدأت في سنة ١٩٢٩ ، وكانت رواية « سارتوريس » هى الدلالة الأولى على أن فولكنر قد استقر على الميدان الذى يعمل به وعلى الطريقة التى يعمل بها . وظهرت في نفس العام رواية « الصوت وسورة النضب » وهى من أعظم وأهم القصص التى ظهرت في القرن الحالى . وتلاهاتين القصتين قصتا « وأنا على فراش الموت » (١٩٣٠) و « المحراب » (١٩٣١) اللتان كتبهما في عجلة وسرعة . وفي سنة ١٩٣٢ كتب

قصة « الضوء في أغسطس » ثم قصة « أبسالوم ، أبسالوم ١ » في سنة ١٩٣٦ .
وهذه القصص الست هي جوهر أعمال فولكنر الكبرى . إنها تقدم لنا
العالم الخاص الذي تضمه مقاطعة يوكناباتاوا وتصف لنا طبيعة أرضها وشعبها
وصفاً مفصلاً . وتعتبر بداية ذكية لمسق فولكنر في تحليل الأخلاق الإنسانية التي
أصبحت علماً عليه نجله بسببه . وليس هناك ما يقف مع تلك القصص على قدم
المساواة على الإطلاق في الأدب الأمريكي الحديث سواء من حيث الأسلوب
والبناء القصصي أو قوة تحليل الشخصيات أو مجرد الوضوح وطواعية اللفظ
للدلالة الأدبية .

وظهرت له أعمال أخرى أقل أهمية نسبياً ، وذلك فيما بين سنتي ١٩٣٦
و ١٩٤٠ وهي بداية للرحلة الثالثة الكبرى من حياة فولكنر ، فلاقى رواية
« بايلون "Pylon" » (١٩٣٥) إعجاباً شديداً في إنجلترا وفي أوروبا ولكنها ،
فيما عدا ذلك ، لا تعتبر من أعماله الناجحة الكبرى . أما رواية « بطل لا يقهر »
"The Unvanquished" (١٩٣٨) ، وهي سلسلة بعضها إطار واحد من
القصص الخاصة بـ «بايلارد سارتوريس "Bayard Sartoris"» منذ نشأته حتى
بلوغه مرحلة النضوج ، فلها جمالها وسحرها الكبير ، وكثيراً ما يوصى بها النقاد
كأفضل بداية للقارئ الذي لم يتعود على أعمال فولكنر الأكثر صعوبة .
ورواية « أشجار النخيل البرية » "The Wild Palms" (١٩٣٩) رواية
مقدمة حاول فيها أن يدمج سويًا قصتين منفصلتين متداخلتي الموضوع .

والرحلة الهامة الثالثة من مراحل حياة فولكنر — مرحلة الثبات . على
القمة — تبدأ في سنة ١٩٤٠ بنشر قصة « القرية الصغيرة "The Hamlet" » .
وتنقسم هذه الفترة إلى ثلاثة أقسام فرعية يمكن تمييزها بوضوح تام وهي :
« ملحمة سنوبس "Snopes Saga" » التي تضم « القرية الصغيرة
"The Hamlet" » و« المدينة "The Town" » (١٩٥٧) و« القصر الريفي

”The Mansion“ (١٩٥٩)، وهذه كلها أعمال تعالج أصلا مسألة الزوج كعنصر ومجموعة ومشكلة أخلاقية، ثم « إنزل ياموسى » (١٩٤٢) و « متطفل فى الرغام » (١٩٤٨)، وكذلك كتبه التى حاول فيها، بوسيلة أو أخرى، أن يعبر عن رأيه فى « الحقائق الخالصة » ومسئولية الإنسان فى تصديقها بكل وضوح وتأكيد. وقد لجأ فولكنر فى هذه القصص إلى حيلتين: أولها أنه استخدم جافين ستيفنس ”Gavin Stevens“ كمتحدث فلسفى يبدو أنه يمبر فى بعض الأحيان عن رأى للؤلف مباشرة كاحداث فى قصص « متطفل فى الرغام » و « مغامرة فارس Knight’s Gambit » (١٩٤٩) و « جنازة راهبة » (١٩٥١)، وثانيهما استخدام الرمز الدقيق أو الكناية كما فى قصة « أسطورة » (١٩٥٤) وفيها يصوغ ما قاله فى خطابه باستكهولم سنة ١٩٥٠ فى أسلوب درامى. وهذه الحقائق الأولية ينبى أن تفنع الإنسان بحقيقة واحدة، على أقل تقدير، وهى أن أعمال فولكنر الكبرى تمت فى الوقت الذى قرر فيه أن تكون موضوعات كتاباته عن المكان الذى عاش فيه وعرفه أكثر من غيره، وأن يعرضها فى صمق وتنوع، وكان المكان هو مدينة أكسفورد بولاية مسيسى، التى عاش فيها فولكنر، وما جاورها من بلدان فى الجزء الشمالى الغربى من الولاية. لقد عاش هنا من سنة ١٩٠٢ وما تلاها باستثناء فترات قليلة غاب عنها خلالها. كان قد ولد فى مدينة نيو ألبانى بولاية مسيسى سنة ١٨٩٧. وقد ذهب خلال الحرب العالمية الأولى إلى كندا، أما بعد الحرب فقد أمضى فترات قصيرة فى نيو أورليانز وفى نيويورك وأوربا. وبعد أن اعترفت به لجنة جائزة نوبل بدأ يلقي المحاضرات ويقوم بالتدريس فى أماكن متعددة فى أمريكا (مثل جامعة فيرجينيا) وفى الخارج (مثل اليابان سنة ١٩٥٥).

وفى أوائل سنة ١٩٥٦ وصف فولكنر لجين ستين ”Jean Stein“ فى إحدى مقابلاته للمتعة معها، « اختراعه » لمقاطعة يوكناياتا وفا واستخدامه لها فى قصصه من سنة ١٩٢٩ فقال :

« عندما كتبت قصة « مرتب الجند » وجدت أن الكتابة متعة .
ثم وجدت بعدئذ أن السألة لا تقتصر على وجوب إيجاد إطار لكل
كتاب فحسب بل يجب أن يكون ثمة إطار عام يضم كل إنتاج
الفنان . لقد كنت أكتب قصتي « مرتب الجند » و « البعوض »
لمجرد الكتابة فقط لأنني وجدت في ذلك متعة . واكتشفت منذ
بدأت أكتب قصة « سارتوريس » أن موطنى الصغير يستحق أن
أكتب عنه وأنى لن أستنفد الكتابة عنه مهما طال الأجل . ووجدت
أننى سأكون مطلق الحرية في استخدام ما قد يكون عندي من
موهبة إلى أقصى الحدود إذا تساميت بالواقع إلى آفاق أخرى تشكك
في واقعيته . وقد أتاح لى ذلك معيناً لا ينضب من شخصيات أخرى
غير شخصياتنا فخلقت لنفسى عالماً خاصاً أحرك شخصياته في المكان
والزمان اللذين أريدهما كما لو كنت الإله للسيطر على شئوننا . ثم إن
مجرد تحريكى للشخصيات التى أردتها في الزمان الذى ارتأيته بنجاح ،
في تقديرى على الأقل ، قد أثبت لى صدق نظريتى القائلة بأن الزمان
لا يبدو أن يكون حالة متميزة لوجودها إلا في لحظات ارتقاب مؤقتة
للأفراد : فليس هناك شيء اسمه كان بل هناك يكون فقط . ولو كان
ثمة وجود لكلمة كان لما كان هناك حزن أو شجن . لأننى أميل إلى
أن أفكر في العالم الذى خلقته كمعبر أساسى في هذا العالم وأن العالم
سوف ينهار إذا سلب منه ذلك الحبر على ضآلته ... » .

وتشير هذه الملاحظات ، وغيرها ، إلى حقيقة ساطعة واضحة ، هى أن فولكنر
كان يؤمن بأن معرفته الشخصية بالأفراد وللكان هى خير معين يستلهم منه
شخصياته الخيالية ، لقد استلهم مدينة جيفرسون من أكتفورد وريبلى وهولى
سبرنجز ، واتخذ من مقاطعة لافاييت وما جاورها نماذج لعالمه الذى أطلق عليه
يوكناباتاوا ، ولكنها أضحت كلها كما يقول « على الخاص » بسبب قدرته الفائقة

المميقة على خلق كل ما هو حقيقى بديع من مكان التجربة التى مرفيها وطبيعتها .
والسبب الأكبر فى بروز فولكنر وشهرته هو أنه أتبعته له الفرصة لكي يتخذ
من موطنه الصغير مبعثاً لا ينضب يستمد منه العون على خلق الخرافات والأساطير
الأدبية التى تعبر أصدق تعبير عن الظروف الإنسانية بصفة عامة .

وكانت لفولكنر ميزة أخرى هى ما خلفه له أجداده من تراث ، ومن ثم فلم
يكن شعوره عامراً بالمكان فحسب بل كان عامراً بالزمان كذلك . وإلى جانب
هذا كانت « أسطورة » اللقطة تضم الكثير من التقاليد ومن التاريخ . وقد ورث
هو شخصياً الكثير من التقاليد ومن التاريخ من عائلة فولكنر . كان ولیم ك .
فولكنر ، جد والده كولونيلا فى الحرب الأهلية ، وأشرف على بناء خط حديدى
فى أعقاب الحرب وأخيراً قتله منافسه فى العمل ج . ه . ثيرمون . وكان فولكنر
خليطاً عجيباً من الواقعية والرومانسية فى تاريخ ما بعد الحرب الأهلية كما يقول
روبرت كانتويل Robert Cantowell « فى مقال له عن أجداد فولكنر . كان
الكولونيل ينتمى إلى طبقة « رجل الأعمال الذى حاول أن يستخدم فى الصناعة
أساليب أرستقراطية الأرض ، كان صاحب ضيعة جمع بين تقاليد الجنوب وروح
رجل الأعمال ، كان غارقاً إلى ذقنه فى تقاليد الجنوب القديمة بحيث لم يكن يمكنه
أن ينتشل نفسه منها بذكاء ، وكان من الذكاء بحيث لا يستطيع أن يتقبلها
كلها » .

وكان الكولونيل فولكنر مؤلفاً أيضاً . وقد حدث أن أعيد طبع أحد كتبه
الثلاثة ، وهى قصة « وردة ممفيس البيضاء The White Rose of Memphis »
خمساً وثلاثين مرة بيعت منها ١٦٠٠٠٠ نسخة (١٨٨١) .

ومن هنا يبدو أن ماضى عائلة فولكنر قد أسدى إلى التقاليد فى قصصه
بقدر ما أسدته مدينة أ كسفورد فى قصص يوكناباتاوا فيما يتعلق بحقائق المكان
والطبقات الاجتماعية . ولكننا نرى كلاً من الماضى والحاضر والزمان والمكان
فى تلك القصص لا كحقائق واقعة أو مسرودة ولكننا نراها وقد لعب الخيال دوره

في إعادة بنائها . لقد قال فولكنر إن الزمان لا وجود له « اللهم إلا في لحظات ارتقاب مؤقتة للأفراد » ، ومن ثم فإن ما يبهر أى قارئ مدقق لأعمال فولكنر هو ما يلمسه فيها من شدة التركيز . ولقد كان فولكنر في واقع الحياة مواطناً ، مثله كمثل بقية المواطنين ممن عاشوا في عالمه وفي منطقته . أما فولكنر المؤلف فكان خلافاً في وسعه « أن يترك شخصه في المكان والزمان اللذين يريد هما » كما قال لمس ستين . وليس من الميسور أن نفرق بين فولكنر المواطن وفولكنر المؤلف كما ينبغي . إن يوكناياتاوا ليست « حقيقية » ولو أنه أضفى عليها طابعاً خيالياً من الإحساس بالحقيقة الخيالية التي تقف على قدم المساواة مع العالم الخلق . إنه « المالك الوحيد الذي لا ينازعه أحد » في ملكية يوكناياتاوا كما يقول لنا في الصفحات الأخيرة من قصة « أبسالوم ، أبسالوم » .

وهذا الخلق الإقليمي العجيب يتخذ مادته من ذلك البلد المليء بالأخاديد والوديان المنحوتة في الصخور والطفلة الحمراء والذي يبعد حوالي خمسة وسبعين ميلاً إلى الجنوب من ممفيس في دلتا شمال للسينسي . ويمجد ذلك البلد شمالاً نهر تالاهاشي وجنوباً يوكناياتاوا . وهناك طريقان يمتثلان بالزلط والقذارة يقاطعان عند مدينة جيفرسون ، مقر الولاية ، على هيئة هلال . أما الخط الحديدي ، الذي بناء سارتوريس ، والمتجه إلى وصلة ممفيس فيسير محاذياً للطريق للار من الشمال إلى الجنوب . وثمة طريقان آخران يمران بالبلدة يبدأ أحدهما من منطقة الصيد والقنص ، من « مائة ساتبين Sutpen's Hundred » التي تبلغ مساحتها مائة ميل مربع (قصة أبسالوم ، أبسالوم) ، أما الآخر فيبدأ من قرية فرنشمانز بنديد "Frenchman's Bend" حيث بدأ قليم سنوبس "Flem Snopes" حياته في قصة « القرية الصغيرة » .

والخريطة غنية بالتفاصيل التي استخدمها فولكنر ، فكل مكان بها دور في الملحمة المعقدة التي كتبها عن ذلك البلد ، ومع هذا فقد عالجها فولكنر بموضوعية تتسم بالحرص الشديد الذي يلتزمه من يقوم بعملية مسح الأرض .

وتبلغ مساحة ذلك البلد ٢٤٠٠ ميل مربع . أما عدد سكانه ، حسب تعداد ١٩٣٦ فهو ١٥٦١١ نسمة منهم ٦٢٩٨ من البيض و ٩٣١٣ من الزنوج . ولهذا التفوق العددي للزنوج أهميته الخاصة في جميع أعمال فولكنر . لقد أضحت ذلك « مشكلة » منذ البداية ، ولكنها عولجت بمنتهى السكياسة لا كمشكلة حساسية أو اقتصادية بل كعلامة تشير إلى التفرقة العنصرية والاجتماعية والتفرقة الأدبية آخر الأمر .

والحق أن هذه « القطعة الصغيرة من أرض الوطن » التي حبتها الطبيعة بالكثير ، هي نقطة التحول إلى الأسطورة الأدبية لحالة الإنسان في أمريكا وفي العالم أجمع ، فنرى أن الأشخاص والمناظر الطبيعية مروضة بعناية فائقة ودقة متناهية في التفاصيل . إننا لا نجد أنفسنا على الإطلاق في تيه العموميات ولو أن كل شخصية تضم بين جنباتها تفاصيل دقيقة ولحاحات عالمية . ونجد كذلك أن العالم الذي خلقه فولكنر أفضل من المصدر الذي استقى منه الحقائق الجغرافية بسبب عمق الإحساس الذي عالج به . أما أن أشخاص ذلك العالم ومنازلهم التي يقطنونها تعكس صورة المصدر المستقى منه فأمر لا يهم لأن عبقرية فولكنر لا تهتم بالحديث عن « عالم يعبر عن العالم الحقيقي » ولا عما فيه من نماذج وعينات . إن طبقات الشعب والأوضاع الاقتصادية وللناورات السياسية ليست بذى بال عنده ، بل الأهم من ذلك هو أن دقائق الحياة في بوكناباتاوا ، مسجلة بمثل هذا الدأب القلق ، لاتعدو أن تكون وسيلة للبحث العميق في الدوافع الملحة والضروريات الأخلاقية للإنسان . إن إيرفينج هاو "Irving Howe" يصف أعمال فولكنر بأنها « أسطورة أدبية تستمد مادتها من حياة الجنوب ، ولكن المعنى الذي تهدف إليه ، في أفضل حالات فولكنر ، لا يشير من قريب أو بعيد إلى الحقائق الجغرافية ولا تحده حدود ... » .

٢

اخترت من بين الطرق الكثيرة التي يستخدمها فولكنر في عرض الموضوعات الكبرى التي اهتم بها طريقين آملاً أن يساعدنا ذلك على الإلمام بقصصه بصفة عامة قبل أن أتعرض لبحث أمثلة متفصلة منها . وأولى هاتين الطريقتين تتعلق بمعالجة فولكنر للزمان (بما في ذلك الزمان التاريخي ، والتقاليد ، وكذلك أوزان القصة والسرعة التي تدور بها حوادثها) . أما الثانية فمحاولة لبيان التأثير التدريجي في السيطرة على الشخصية الرئيسية واستخدامها لكي تعكس مدى اهتمامه بما يذكره ضمناً وما يذكره صراحة . وقد تكون الطريقة الأولى أهم طريقة لدراسة فولكنر . ومهما يكن من أمر فإنه وإن لم يكن هناك وجود ذو أهمية للزمان ، بمعناه الحرفي ، في أعمال فولكنر ، إلا أننا نرى ضغط الماضي على الحاضر وقد انعكس ، في كتاباته ، على تصرفات الفرد النفسية والأخلاقية بطرق عديدة مختلفة معقدة هامة .

وسوف أبدأ الحديث بمخطط يبين نماذج مختلفة للزمان في أعمال فولكنر . وهي نماذج مبسطة للغاية ، نرجو أن تساعدنا على السير قدماً في مناقشة تلك الأعمال .



ولابد من بعض الملاحظات العامة على هذا التخطيط ، « فالماضي السحيق » (أ) زمان ما قبل التاريخ أو زمان لا تاريخ له أو وجود غير زمني أو نقطة قبل الزمان عندما لم تكن للبادئ الأخلاقية الفعالة قد دخلت تاريخ الإنسان بعد

أو لم يكن الإدراك الإنساني قد شملها بالفعل . « والماضي الفعل » (ب) يعنى بداية التاريخ المسجل فى ملحق طبعة ١٩٤٦ من قصة « الصوت وسورة الغضب » .
واسكنه يبرز تطور الزمان بشدة فى نطاق القرن التاسع عشر متجهاً نحو الحدث الضخم (ج) ومجاوزاً له . وهذا الحدث هو الحرب الأهلية التى كانت ميداناً فسيحاً للتعبير بعنف وشدة عن الأزمات الأخلاقية والتوتر الذى تراكم على مر الأيام . وهذا لايعنى أن فولكنر « قسمى تاريخى » أو أنه أعطى الحرب الأهلية عناية خاصة أكثر مما ينبغى (إنها تلعب دوراً كبيراً فقط فى قصة « بطل لا يقهر » ويستشهد بها بشيء من التطويل فى « سارتوريس » و « النور فى أغسطس » و « أبسالوم ، أبسالوم ! ») . وأهم استخدام للزمان عند فولكنر هو إطاره أو حركته — فى إدراك شخصياته له فى المرض القصصى من وقت ذلك الحدث الهام من الماضى الحديث (د) إلى الحاضر (هـ) . وهذه الحركة متبادلة تتماقب على هيئة رموز وأشكال مختلفة من رد الفعل النفسى ، ومن هنا نرى الكثير من التنقل بين الفترتين (ج) ، (د) فيما يسميه « لحظات الارتقاب المؤقتة للأفراد » .

وتتطوى أعمال فولكنر ، بطبيعة الحال ، على إطار تاريخى ، ولكن علينا أن نلتقطه من هنا وهناك فى قصصه ورواياته لأنهم يعرضها عرضاً تاريخياً مباشراً . وقد حاول مالكولم كاوى "Malcolm Cowley" سنة ١٩٤٦ (بمساعدة فولكنر أو بموافقة على أقل تقدير) أن يعيد بناء ماضى يوكنا باتاوا عندما قام بكتابة « مختارات من أعمال فولكنر "Viking Portable Faulkner" فبدأ بفترة ما قبل الحرب الأهلية ، من سنة ١٨٢٠ إلى ١٨٥٩ مبيتاً ما تعرض له المنود والزنج من استغلال وإحلال البيض من أهل الجنوب محلهم . وعرض بعد ذلك للحرب الأهلية وعبر عنها بقطعتين اختارهما من قصة « بطل لا يقهر » . ورسم صورة للفترة من ١٨٦٥ إلى ١٩٠٠ أظهر فيها ضياع التقاليد وتحطيم الغابات (قصة « الدب » هى للثل الواضح الذى استخدمه فى هذا الصدد) . وأخيراً

يقدم لنا القرن العشرين في القصص التي ظهرت فيها قبيلة سنوبس وما يصفه كاولي بأنه « نهاية عهد » ، تدهور المائلات الهامة ، ومظاهر الانحلال وماشا كلها . وتنتهي الملحة بقطعة مقتبسة من قصة « إنزل ياموسى » اسمها « دلتا الخريف » وفيها ينهى آيك ماك كاسلين "Ike McCashin" غروب العالم البدائي والغابات التي أزيلت والتي « يقوم الناس بالقضاء عليها غداً بمحاريثهم وبلطتهم لا شيء إلا لأنهم يخشون الغابات » كما يقول فولكنر في قصته « الدب » . والعمل الذى قام به كاولي عمل ساحر يدل على عبقرية فذة ولكنه فى نفس الوقت تشويه لاستخدام فولكنر للزمن لأنه مرتب للغاية وواضح غاية الوضوح ، كما يتجاهل استخدامه الكبير للعلاقة بين الماضى والحاضر وهو استخدام نفسى وليس استخداماً تاريخياً .

وعلى القارئ ، علاوة على ذلك ، أن يفهم أن فولكنر يرى الزمان فى مزيج من التوتر الإنسانى مختلطاً أشد الاختلاط ومتداخل أشد التداخل مع التأثير الخطائى والأسلوب وإيقاع القصة وموسيقاها . ولا يكاد القارئ يحس إطلاقاً بالحاضر الجرد (قصة « الهراب » استثناء صارخ من هذه القاعدة ، وفى بعض القصص الأخرى نرى الحاضر بمنزلة قائماً بذاته ولكن لفترات محدودة) كما أننا قلما نجد الماضى المحدد قائماً بذاته . وثمة استعمالان هامين للزمان فى قصص فولكنر : أحدهما إعادة تصوير الماضى ببطء ودقة وبالتدرج على لسان الرواة فى الحاضر أو الرواة الذين عاشوا فى الماضى القريب (كما فى أبسالوم) ، أما الاستعمال الآخر فى إطار الانتقال من الماضى إلى الحاضر ثم إلى الماضى أو فى نطاق نقط فى الماضى (« الصوت وسورة الغضب » مثال طيب على ذلك) . وفى كلا الحالين يكاد المرء لا يرى الحاضر على الإطلاق كزمان خالص أو منفصل ، إنه متداخل فى الماضى ولا يعنى شيئاً بغير هذا التداخل ، وتصبح طبيعته للمقدمة نتيجة لهذا التداخل الذى لا فكاك منه للآتين .

وفي ميسور للرء أن يشبه الزمان عند فولكنر بشيء مفتول : فهو مناسب من الماضي إلى الحاضر ومن الحاضر إلى الماضي . والحقيقة ليست كائنًا موضوعيًا ولكنها الشيء الذي صنعه للماضي أو الحاضر في نطاق سلسلة من الظروف النفسية . ومن هنا يصبح الواقع كما وصفه كارل زنك "Carl Zink" :

« مسألة زمان ومكان أكثر منها حالة إدراك . إن فولكنر يدرك ويبرز فارقاً هاماً بين الزمان البسيط ، الزمان الذي تعرفه الساعة والتقويم الذي يسجل به الإنسان استمرار التغير ، وبين الزمان « المطلق » . فالزمان البسيط وسيلة للقياس ، أما الزمان « المطلق » فهو الخبرة مصحوبة بالإدراك الفردي ، إنه ليس تأريخاً بقدر ما هو محاولة مستمرة لتقدير القيم الحقيقية » .

وهناك إلى جانب وجهة النظر الهامة هذه عن الزمان ، فكرة « الماضي السحيق » (« ١ » في التخطيط السالف الذكر) . وهذه يمكننا أن نطلق عليها التوقف المطلق أو الرؤى غير المرتبطة بزمان أو الحالة غير التاريخية التي كانت قائمة قبل التعميد الإنساني ثم تخطته . وقد جاء وصف هذه الفكرة بطرق مختلفة كما سلطت عليها أضواء سريعة في « الأدب » و « أسالوم » و « النور في أغسطس » و « جنازة راهبة » وفي غيرها من القصص في صور عديدة خاطفة . ويصف إرفنج هاو هذه الفكرة بأنها « ماضٍ انتزع من الزمان التاريخي ، ونعيم مثالي يعماش سلباً مع المجتمع ، ولكن أولئك الذين يسعون إلى رحابه سعيًا وراء الترويح عن النفس أو التطهر لا يخلطون بينه وبين المجتمع » . وفي وسعنا أن ندرك طبيعته وأن نرى تباين الرمز للدلالة على نسلط فكرة التاريخ في شخصية هايرون بانث "Byron Bunch" في قصة « النور في أغسطس » الذي ينتقل أول الأمر في غير استقرار بين جيل هايتاور "Gail Hightower" وهو مثل صارخ للروح القلقة التي تسمرت في رمز راكد للماضي التاريخي ، وبين ليندا جروف

”Lena Grove“ التي يتميز وجودها في الزمن السحيق « للطلق » بما تملكه من حصانة مطلقة ضد ما في الحياة الإنسانية من مأسر وأحزان . ويصطحب بانث لنا أخيراً فيصبح وكأنه « يوسف » دنيوى يصطحب المنراء للمهجورة وطلقها . ويعتبر هذا التصور للماضى السحيق ضرورة هامة في الأدب الأمريكى ، وكثيراً ما يشير الأديب الأمريكى إلى « حالة البراءة » التي تسبق التجربة أو تتجاهلها أو تتعاشاها عندما يريد الإشارة ، بطريقة أو بأخرى ، إلى الرحلة الكبرى التي يقطعها الشخص الأمريكى من مرحلة البراءة إلى مرحلة التجربة والخبرة . ولقد كانت هذه الصورة من أكثر الصور استخداماً على الحدود الأمريكية كما أثبت هنرى ناش سميث ”Henry Nash Smith“ بإفادته في قصته « الأرض البكر ”The Virgin Land“ (١٩٥٠) . وهناك صور كثيرة متعددة في هذا الصدد منها قصص جورب كوبر الجلودى ”Cooper’s Leather-Stocking Tales“ لجيمس فينمور ”James Fenimore“ ، ومنامرات هاكلبيرى فين ”Adventures of Huckleberry Finn“ لمارك توين ”Mark Twain“ ، ونك آدمز ”Nick Adams“ في قصة هيمينجواى ”Hemingway“ « في زماننا ”In our time“ » وغيرها من القصص الأخرى : وهناك استعمالات أخرى لم تصل في نصجها إلى ذلك المستوى مثل قصة « الضحك الأسود ”Dark Laughter“ » لشيروود أندرسون ”Sherwood Anderson“ و « العطلة ”Holiday“ » لوالدو فرانك ”Waldo Frank“ .

ويرمز فولكنر إلى للماضى السحيق في قصصه بأشكال متعددة في فيافي قصة « الدب » ، وفي حالة البراءة القائمة في فترة ما قبل التاريخ التي وصفها في قصة « أبسالوم » ، وفي رؤى الحقيقة الحيسة الراكدة على الطريق إلى مدينة جيفرسون في الفصل الأول من قصة « النور في أغسطس » ، وفي المناظر الطبيعية للمزرعة الواقعة خلف جيفرسون في قصة « متعطل في الرغام » .

واللغة التي يستعملها فولكنر لها هي الأخرى أهميتها الخاصة بالنسبة لهذا الطراز من « لحظة الركود » ، فكلمات مثل « لاهراك له » و « حيلس » و « متجمد » و « معلق » و « ثابت » و « مسجى » وما شاكلها تصف حالة البراءة الراكدة . والفقرة التالية من قصة « متطفل في الرغام » توضح أثر ذلك على أسلوب فولكنر الخطابي .

« كان ينبغي أن يحدد الرمز الحى للأرض في تكرار عمل ، ذلك الرمز الذى يتمثل في مجموعة شكلية من الطفوس التي ترفى إلى مرتبة الغيبات ، مجموعة متشابهة عملة مثلها كمثل علامات الطريق التي تربط مقر الولاية بأطرافها على خير وجه ، فيها يختلط جهد الحيوان بالحراث بالإنسان في صعيد واحد لكي يخرج لنا موجات جامدة من خطوط الحرث التي تشهد بما بذل فيها من جهود ضخمة ولكنها خاوية لا تدل على أى تقدم ، ثقيلة في ذاتها ثابتة لا تتحرك مثلها كمثل مجموعة من تماثيل المتصارعين التي لا تقاس ضخامتها أمام ضخامة الأرض »

ويستخدم هذا الأسلوب الخطابي ، وأساليب أخرى على شاكلته لتحديد حالة توقف الإدراك أو بقاءه على حاله ، كما توسى في كثير من الأحيان بوجود حالة « مثالية » للطبيعة تسبق اندفاع الزمان أو بداية « التقدم » وفساد الشئون الإنسانية . ونحن نرى في معظم الأمثلة أن هناك قدماً ضمناً لطبيعة الشر البشرى أو عدم الإحساس بالأخلاقيات البحتة . ومن الخطأ الفاحش أن نفترض نتيجة لهذا أن فولكنر يؤمن بتفوق الحياة البدائية أو أنه ينصح بالانسحاب من الحاضر والرجوع إلى الطبيعة المثالية التي لا مكان فيها للرذيلة .

ثم إننا نجد في كثير من النواحي أن صفة التوقف السرمدى هي مسألة تتعلق بخلق الشخصيات المسرحية والوصف ، فكثيراً ما يوازن البطل في قصص

فولكنر الركود والصف ، وكثيراً ما يخطئ بشدة في محاولته هذه ، ويبدو ، على أقل تقدير ، أن فولكنر يريد أن يوحى إلينا بأن تطرف كوينتين كومبسون "Quentin Compson" ووالده أمر غير مناسب ولا يمكن السير على نهجه في الحياة العادية . وللاضيق السحيق وسيلة من وسائل عرض وضع من أوضاع الطبيعة أو هو وسيلة وصفية أو قياسية لتحديد دور الإنسان وأثره على ذلك الوضع وعلى التاريخ .

ويقول جافن ستيفنز "Gavin Stevens" في لحظة من الملاحظات في قصة « متطفل في الرغام » إن الزمان هو كل ما يملك الإنسان إنه كل ما حال بينه وبين الموت الذي يمشاه ويمقته وتتضمن قصص فولكنر الكثير من هذا الشد والجذب . إن شخصياته القصصية مخلوقات قاسية يلقها ما تعاليه من وحدة في هذا العالم ، وتميرها بشكل غير عادي طبيعة الأعباء التي لا بد لها أن تتحملها ، بل هي شخصيات تسرب إليها اليأس وتريد أن تؤكد وجودها قبل أن يطبق عليها الموت . ومن هنا تصبح عقدة للماضي والحاضر وسيلة لترتيب شخصيات فولكنر في مجموعات ، آخذين في الاعتبار « أعباء » التاريخ والصراع من أجل التعريف بالنفس ، ومن ثم فإننا نجد في قصصه نوعاً مألوفاً من الصراع لإيقاف الزمان والحيلولة بينه وبين تشويه للثل العليا لما يحمله مرور الزمان في طياته من تهديد لها وعدوان عليها .

وهذه الحالة من حالات سيطرة فكرة إجبار التاريخ الإنساني على التوقف تبدو واضحة بطريقة فعالة للغاية فيما يدور في رأس كوينتين كومبسون من أفكار (وهو يعد نفسه للالتحار) عندما تذكر ما سبق أن نصحه به والده وما أبداه له من ملاحظات : « وهذا الذي رغبت في أن تعلني من قدره وترفعه من قطعة من النباء الإنساني الطبيعي إلى قطعة من الرعب تدعمها وتزكيها بالصدق ، فكانت وسيلتك إلى ذلك عزلها عن العالم وضجيجها حتى ينفينا ذلك من حتمية الأمور » إن كوينتين يحاول بكل وسيلة أن يحطم الزمان وأن يثبت

عدم دقته وعدم سيطرته القمالة على الشئون الإنسانية لأنه دليل على تحلل الإنسانية ومعيار لفتائها .

وعلى العكس من ذلك نجد الخادمة الزنجية ديلسى "Dilsey" قادرة على التكيف مع الزمان ومع التاريخ دون أن تسمح لأى منهما بالغلبة عليها ، ومن هنا فإن إيمانها للثالى بالعموميات أصدق وأبقى من إيمان كوينتين . وهذه الفقرة الجميلة من الباب الرابع من قصة « الصوت وسورة الغضب » تبين رد الفعل فى نفس ديلسى تجاه الزمان فى وقت كانت فيه بالمطبخ بمنزل آل كومبسون فى صباح عيد الفصح :

« وعلى الجدار فوق دولاب كانت هناك ساعة لا ترى فى الليل إلا على ضوء مصباح . ساعة تشيع ، بذراعها الوحيد ، إحساساً حقيقياً بالغموض . صدر من تلك الساعة صوت أولى كما لو كانت تسلك حلقها ودقت خمس دقائق » .

« قالت ديلسى الساعة الثامنة »

إنها تشعر شعوراً حقيقياً بوجودها فى منزلها فى خضم عالم قلوب وطدت نفسها على ما فيه من أخطاء بمد أن أحدث لكل أمر عذته . ومن هنا فهمى قادرة على أن توازن بدقة بين ما هو حقيقى وما هو مثالى ، وأن تظل بمنأى عن الانهيار الذى تعرضت له عائلة كومبسون التى ظلت تخدمها عشرات السنين ، وهو الأمر الذى لم يستطع أن يمتته أى فرد من أفراد العائلة .

ومحاولة كوينتين وقف الزمان ليست سوى مثل من الأمثلة التى ضربها فولكتر فى هذا السبيل . ولعل أوضحها هو رد الفعل التقليدى أو الاستجابة بروح القطيع لما يحدث للانسان . ونحن نرى الرجال والنساء يرفعون شعارات للأحداث دون تفكير أو إحساس بالمسئولية ، ويمكننا أن نتخذ من هذا الاتجاه

مثلاً على هروب الإنسان من مواجهة أعباء الماضي الأدبية . وبين فولكنر بنجاح يحسد عليه كيف تتعارض هذه الشعارات مع مشكلة الإنسان ذاته ، فنجد أن استخدام كلمة « زنجي » على وجه التعميم أمر أمثلته الحاجة لمواجهة اختبار حيوية « الإنسان » . وهذا الموقف هو المادة المسرحية في قصة « متطفل في الرغام » . إن شخصية لوкас بوتشامب "Lucas Beauchamp" — كزنجي وكرجل — تعتبر تحدياً دائماً لا لمامة الشعب في مدينة جيفرسون الخشب ، بل وللبطل الشاب تشيك مالميسون "Chick Mallison" كذلك ، فلا بد أن يدرك تشيك ، آخر الأمر ، رجولة لوкас في مواجهة ما ينتظره بصفة عامة بسبب « زنجيته » التي تعتبر جزءاً مما ورثه من تمصب ثقافي . وإذا خفضنا الطرف عن هذه العلاقة فهناك الأزمة الأشد هولاً وهي أزمة الجماهير التي تتصرف وفقاً لفكرة محددة راسخة في أذهانها ، وهي معاقبة الزوج الآمين كما حدث في حالة الجماهير التي تجسست حول منزل جوانا بيردن "Joanna Burden" وهو يحترق في قصة « النور في أغسطس » . ولا يقتصر دور تشيك على إثبات براءة لوкас من جريمة القتل بحسب بل يعتمد على إقناع نفسه بأن الأفكار المحددة الراسخة غير مجدية . وبعد أن تحقق لذلك بدأت الجماهير (التي عبر عنها فولكنر بـ «الواجهة») تتصرف وتختنق ويقتصر الحق الإنساني على الشعارات العامة غير المحددة .

وإلى جانب هذه المهارة في استخدام الزمان كشيء مطلق مقابل الزمان كشيء « حقيقي » نجد أن فولكنر يلجأ إلى وسائل خمس أخرى يصف بها العلاقة بين الفرد وبين الماضي ، ففي بعض الحالات نجد الشخصية التي يعالجها فولكنر تتحمل عبء الماضي في شيء من القلق: فمثلاً نجد جو كرستماس "Joe Christmas" مرتبكاً أول الأمر ثم يستثار فيتحدى الوضع الاجتماعي الذي وجد فيه بوصفه زنجياً فيجبر نفسه آخر الأمر على أن يلعب دور الشهيد الضحية ويموت بين يدي بيرسي جريم "Percy Grimm" ، وهو الآخر مثال لبساطة الرغبة والغرض ولكنها بساطة قلقة أكثر تطرفاً وأقل إقناعاً .

وفي مثال آخر يتجه بطل فولكنر، دون هوادة، إلى تحقيق خطة مطلقة .
ففي قصة « أبسالوم » تبدأ توماس ساتبن "Thomas Sutpen" خارج الزمان
في حالة من السلام والحرية الطليقة، ثم نراه بعدئذ يواجه العالم بما فيه من
طليبات ومن مفارقات فيحاول إملأه إرادته على الزمان بأن يفرض لنفسه مكانة
في مجتمع الجنوب، وهو بهذا ينتهك الأوضاع الطبيعية والإنسانية . إن هذا هو
« الخطأ » الحقيقي في خطته، بل في ميسورنا أن نقول إن الخطأ في حد ذاتها
خطأ أكبر تفرع عنه الخطأ الأول .

وفي مثل ثالث من أمثلة رد فعل الفرد حيال الزمان نجد البطل الذي « وقع
في مصيدة التاريخ » وتسمر في مكانه بسبب حالة ثبات في الماضي . والمثل الواضح
على ذلك هو جيل هايتاور في « النور في أغسطس » الذي يختلف ثباته تمام
الاختلاف عن « تحمله للزمان » على عكس ما كان عليه الأمر في حالة « ديلسي » .
إن حالة الثبات أو التسمر جاءت نتيجة لأنه وهب نفسه كلية لوجهة نظر خاطئة
في التاريخ والبطولة . إن تخيل هايتاور لهجوم الفرسان في الحرب الأهلية، التي اشترك
فيها جده . طارده طوال حياته وشغل تفكيره في الحياة، فهو لا يكاد يقدر على
النجاة بنفسه منه، ولو مؤقتاً، لكي يعود فيحتل مكانه في الركب الإنساني
بطريقة فعالة . إن هذا التصور يتمثل له على هيئة عجلة تظل دائرة إلى
ما لا نهاية .

« إنها تدور وتدوى دون أن تحقق أي تقدم كما لو كان يدفنها
في حركتها لذلك الطوفان الأخير الذي انبثق منه، تاركاً جسده
خاوياً أخف من ريشة مهب الريح وأضال من قشة ساكنة فوق
إفريز نافذة . . . » .

والنوع الرابع من أنواع رد الفعل للزمان هو إنكار وجود الماضي . ويعتبر
هذا النوع، على عكس افتراض مجرد وجوده، تبايناً نفسياً ينطبع على ذلك
الشخص القلق الذي يحاول تنظيم العالم على الصورة التي تحلو له . والأمثلة من

هذا النوع نادرة . وقد تكون الشخصية اللامعة هنا هي شخصية بوبي "Popoye" في قصة « المحراب » . إنه شخصية عجيبة مضحكة من شخصيات الحاضر « الآلى » التي لا يمد إليها أحد يد المساعدة ويهيء وصفه في البداية هذا الجو الذي نراه شائماً في القصة بعد ذلك :

« كان لبشرة وجهه لون عجيب لا أثر للدم فيه كما لو كنت تراه أمام نور كهربائي في وضع النهار . أما منظره في قبعة القش للائلة على جانب رأسه وقد وضع يديه في خاصرته فكان له ذلك الطابع السطحي القش الذي ينقسم به المدن الرخيص للطروق » .

وأخيراً فإن شخصيات فولكنر قد تنظر إلى الماضي نظرة بسيطة تاركة ما فيه من تباين وانحراف معتدلة على صدق ما بعده من استقرار وتحمل . ورد الفعل الخامس هذا تجاه الزمن معقد بحق وينطوي على كثير من الاختلافات فهناك « الرؤى السعيدة » التي بحثناها قبلاً وهناك « القبول » الرتيب للزمن للزمان وأثره الهدام على الإنسان ، وهو ما مارسته دبليو بفاعلية ، ثم هناك الاستعداد للتأقلم وفق الظروف كما في قصة « وأنا على فراش الموت » ، وهناك الكثير من الشخصيات من هذا الطراز في أعمال فولكنر التي يبدو أنها له بمثابة « احتياطي » من الاستقرار مثل : مس هابرشام السجوز "Old Miss Habersham" في قصة « متطفل » ، ولينا جروف في « النور في أغسطس » ، وسام فادرس وآيك ماك كاسلين في « الدب » ، وكثير من الزوج في قصصه . وكما يقول كارل زينك في كتابه « حديقة فولكنر "Faulkner's Garden" » فإن الزوج والنساء والأطفال غالباً ما يتمتعون « بتوازن روحي » تفتقر إليه شخصياته الكبيرة في بعض الأحيان :

« يتمتع الزوج ، بالرغم من فقرهم ووضعهم للهن ، بتوازن روحي كشعب يعيش على الأرض وبالأرض يرعون عائلاتهم ويحمون صغارهم » .

٣

تنطوى الطريقة الأخيرة لمعالجة أعمال فولكنر ككل على خطر المجازفة بالتبسيط أكثر مما ينبغي كما حدث في الطرق التي أن سبق استخدمها قبلا . ومع هذا فإننا إذا قبلناها بتحفظ معقول أضحت عظيمة القيمة في متابعة التطور في أعماله بطريقة مجدية . وكان أول من اقترح هذه الوسيلة هو راسل روث "Russel Roth" في مقال نشره في مجلة بيرسبكتف "Perspective" (صيف ١٩٤٩) تحت عنوان « وليم فولكنر » : نموذج الحجج "William Faulkner: The Pattern Pilgrimage" . ولقد آثرت أن أناول الشروط التي وضعها روث بشيء من التفصيل لأنه لا بد من التعرف على كثير من مزاياها حتى يمكننا أن نضعها موضع التنفيذ الكامل .

تطورت أعمال فولكنر ، في رأي ، داخل إطار من « الذكاء المركزي » . وهذا التعبير يحمل في طياته بعضاً من التشابه مع استعمال هنرى جيمس "Henry James" له ، ولو أن هناك الكثير من الاختلافات الرئيسية بين استخدامه له واستخدام فولكنر له في الشخصيات التي يرسمها كل منهما . وعلاوة على ذلك فإننى لا أؤمن بأن في مقدور المرء أن يقبل هذا التعبير على أنه يعنى أن شخصية ما في عمل ما « تعبر عن وجهة نظر الكاتب » . إن فولكنر لا يعبر عن وجهة نظره بهذه الوسيلة . وبالرغم من هذا يبدو في كثير من مراحل حياته الأدبية أنه يجاهد ليبر عن الحقيقة الإنسانية بالطريقة التي تتصرف بها شخصية أو أخرى من شخصياته القصصية حيال تلك الحقيقة ، وهذا يعنى بطريقة أخرى ، أنه يصرح الحقيقة ، بمعنى أن شخصية ما في موقف معين تتأثر به وتؤثر فيه ، وعن طريق حديثها نفسه تضي على ذلك الموقف قيمة ولونا وميزة تعتبر نوعاً من تفسير الكاتب لما يجري من أمور ، وغالباً ما يكون ذلك مجرد أسلوب ، والذهاب بالأسلوب الخطأ إلى مدى أبعد مما تحتمله قدرة الشخصية على التعبير .

ويحتاج التعبير البسيط عن الأنواع الثلاثة من « الذكاء المركزي » إلى الكثير من الإضافة . وهذه الأنواع هي (١) « الشاب الذي يحب الجمال » (وهذا هو نفس التعبير الذي استخدمه روث أيضاً (٢) « الرجل الضعيف الطيب » و (٣) « الرجل القوي الطيب » . والشاب الذي يحب الجمال تسيطر عليه نظراته إلى الشر ومن ثم فهو الواقع أبعد من أن يقوم بعمل فعال تجاهه . إنه الصورة التي رسمها فولكنر لطراز خاص جداً من هاملت . إنه يرى الشر كله داخل نفسه كما لو كان يفكر دائماً وهو واقف أمام المرأة يرى نفسه فيها ، إنه ينسى التمثيل بمعناه المعروف لأنه يخرج على الإطلاق عن نطاق التأمل الذاتي النفسي . والالتحار بالطبع ملجأ أولى يحمى به . فإذا أمكننا أن نتخيل أن هاملت انتحر مؤمناً أنه بهذا ينقذ شرف العائلة فقد تمكن من تكوين صورة واضحة ، إلى حد ما ، للشاب المحب للجمال على « أنه مثال لانهمزام الذكاء » . وطبيعي أن هذا الافتراض يجب أن يجرنا إلى ميدان هام من ميادين دراسة الأدب الحديث لو أتاح لنا هذا الكتاب وصفحاته مثل هذه الدراسة : دراسة التطور الذي حدث منذ كتب جول لافروج "Jules Lafrogue" قصة هاملت إلى برافروك "Prufrock" . لايليوت "Eliot" ثم أخيراً إلى الأنواع الكثيرة المختلفة من « الحساسية الحدية » التي تميز « البطولة الحديثة » . ويمكن أن نقول إنه — ابتداء من جو الضياع الذكي والنظر إلى الأمور باحتقار ، الذي ساد فترة ما بعد الحرب — نجد أن فولكنر قد أدلى هو الآخر بدلوه في رسم نقائص هذه الشخصية الحدية وصور الكثير مما نفتقر إليه .

وقد تطور البطل عند فولكنر فبدأ يعتمد تدريجياً عن هذا الموقف الذي يكاد يكون شالاً تاماً حتى وصل إلى موقف على النقيض من ذلك تماماً هو موقف « المنقذ » المثالي أو دور إبراز الفضائل في نطاق تورية دنيوية محكمة للقيم الإنسانية . ولكن فولكنر لا يذهب في هذا الطريق إلى نهايته ، فبراعته المتناهية كفنان قصصى تكاد تكون مصحوبة دائماً باعتراقه العملي بالنقائص

الإنسانية . وعندما يبدو بطله وهو ينحرف مبتعداً عن القداسة إلى ذلك الجانب غير المقول لدور الإنسان وهو سلبه حقاً أو آخر من حقوق الله ونسبته إلى نفسه — نجده وقد عاد به إلى القداسة مرة أخرى . وبالرغم من هذا يبدو أن فولكنر يستجيب — وخاصة في إنتاجه من سنة ١٩٥٠ — إلى ضغط القوى الأخلاقية . لقد أراد أن يثبت بطريقة إيجابية فمالة وبالقول أن الإنسان خير ، وأصبح أبطاله يمثلون بالتدريج صورة أو أخرى من صوريو كونا باتوا بضجيجها ووضوحها ، وتنعكس هذه بدورها صورة أو أخرى من الصور التي وردت في أجزاء كثيرة من الكتاب المقدس .

ونحن نرى بطبيعة الحال استمراراً لعملية النضوج في جميع أعمال فولكنر فنجد أن التعبير عن صفات الشجاعة والایمان والتحمل العادية يجرى على لسان أشخاص عاديين كما يسود الوفاق غالباً عندما يبدو أن التطرف في الخير أو الشر قد أضحت له الغلبة . وهناك البطولة التي تتسم بالبساطة التامة والتي تعبر عن إتمام عمل يوم طيب على الوجه الأكمل ، وأحياناً تسود بطولة الشخص العادي كما في قصص « متعطّل » و « بطل لا يقهر » والقسم الأخير من « الرزين وسورة الغضب » . وعلاوة على هذا يوفر لنا فولكنر فرصة التأمل الدقيق للوجز في الحياة ، ويبدو هذا على هيئة حوار « جانبي » تقوم به شخصية ثانوية قبل أن تنزل الستار على العمل الضخم ، وعلى سبيل المثال يعبر عمل الزوج عن وجهة نظر جيسون كومبسون العامة ومن ثم يضعه أمامنا لتتابسه .

« إنك أكثر من ذكاء ، وليس هناك في هذه المدينة من يحاربك في ذكائك فأنت تسخر من أي إنسان يدعي الذكاء إلى الحد الذي لا يتمكن معه من أن يتالك نفسه » .

قال هذا وهو يدخل إلى العربة ليمسك بزمام الخيل .

قلت « من هذا ؟ »

قال « إنه مستر جيسون كومبسون » .

ويعصور كوينتون كومبسون الموضوع بشكل فعال بطريقة موجزة مبدئية أخرى من طرق التأمل النفسى فيفكر وهو يتحدث عن مكانة الزوج فى مجتمع البيض الجنوبيين فيقول :

« إنهم يدخلون حياة البيض كومضات سريعة سوداء تحجب الحقائق البيضاء لفترة فى صدق لا يحتمل الجدل ، كما لو كانت تحت الجهر ، أما بقية الوقت فانهم مجرد أصوات تضحك فى غير ما دام للضحك وتبكي عندما لا يكون هناك ما يستلزم البكاء . . . » .

ويظهر « الشاب المحب للجمال » منذ مطلع حياة فولكندر الفنية . إنه يبدو ، أولاً ، على هيئة جندي عائد من ميدان القتال : ومهما يكن من أمر فان ماهون "Malton" فى قصة « مرتب الجند » يبدو ضحية للحرب مما يتعذر معه أن نعدّه من الأذكاء . ولا بد أن يفسر الآخرون موقفه . وتستمد القيمة الحقيقية للقصة من التناقض والصراع فى التجاوب لحالته المزجة وتحركه نحو الموت . وثمة مثل أفضل « للشاب المحب للجمال » العائد من الحرب وهو الشاب بايارد سارتوريس "Bayard Sartoris" إنه بحق الشاب الذى ليس فى مسوره أن يواجه المجتمع برمته ولا أن ينهض بدوره كضحية لانحلال ذلك المجتمع . وبايارد ، كما يقول إرفنج هاو ، « لا يمكنه أن يصل إلى مستوى من الإدراك يرفسه إلى مستوى معرفة نفسه . إن ذكائه لا يوازي بأسه » . وتنتهى هذه المرحلة من مراحل « للشاب المحب للجمال » كرمز للذكاء المركزى بشخصية كوينتين كومبسون . إن تعبيراته عن « البطولة » تحركها نفسه التى لم يحدث أن دخلت امتحاناً جدياً أمام حقائق العالم الخارجى . إن دوره على وجه التحديد دور رمزى ، كما أنه منزول ذهنياً ، فضلاً ، عن كونه مبهماً لم يدخل أى اختبار جدى مع العالم الخارجى . إنه مثال لما أسماه هنرى جيس « النفس المقفلة » .

يبد أنه يختلف تماماً عن بطل جيمس لأنه شخص يعيش في أعماق نفسه على طريقة الرومانتيكيين . إنه « يفكر » في أن يعمل عمل الأبطال في سبيل « قضية » . ولكن هذه القضية تفسدها نفسه بل تشربها وتمثلها . ومن هنا فإن انتحاره ليس انتحاراً بطولياً لأن القضية التي انتحرف في سبيلها لم تعتمد نطاق نفسه على الإطلاق .

والواقع أن أياً من هذه الشخصيات لا يمر عن فولكنر ، كما أن فولكنر لا يمر عن أى منها . ومن الصعب أن نقرر ما إذا كان فولكنر يندمج حقيقة في شخصياته أم أنها مجرد مسرحية موضوعية . إن كوينتين يصبح بطلاً فقط عندما يبدو قلقاً غاية القلق بسبب مثالب أخيه . إن ما يشعر به وما يأتيه ليس شيئاً بديعاً على الإطلاق ، كما أن فولكنر لا يقدمه لنا كبطل ولكنه يتيح الفرصة لمناقشات طويلة توضح أسباب فشله في الصفحات الأخيرة من الجزء الثانى من قصة « الصوت وسورة الغضب » .

أما غرض محاولات أبطال فولكنر في التصرف تجاه شرور المجتمع وإحلاله فإنها تظهر بشكل أكثر حيوية في الطراز الثانى من أبطاله « البطل الطيب الضعيف » . إنه « طيب » لأنه يزعم أن يتصرف إيجابياً ومن جدارة ولكن نقط ضعفه ، مهما كانت تلك النقطة ، تحول بينه وبين أن يكون لنجاحه تأثير أدبى ، وأول مثال واضح على ذلك هو هوراس بنباو "Horace Benbow" فى « سارتوريس » و « الحراب » . إن بنباو يفشل فى فعل الخير لأن تصورهِ للشر يحطم إرادته (يعود من مأخورة ممقيس مثقلاً بشرور لا يتقدر فى الواقع على تفهمها) . وهو يفشل كذلك بسبب ضعف داخل فى « الإنسان السليم السريرة » العادى . ولا يتمكن بنباو من إنقاذ تمبل دريك "Temple Drake" أو لى جودوين "Lee Goodwin" من مصيرهما . ثم نجده أخيراً يواجه خطراً شديداً هو وقوعه نفسه فى براثن الشر الذى يقاومه . ومن الأمور البارزة أن فولكنر عندما قرر أن يستعرض موضوع « الحراب » وهو يكتب « جنازة راهبة »

اختفى ببناءو منها كلية وحل محله جافن ستيفنس ، مرشح المبدئي للقيام بدور « البطل الطيب القوى » .

وثمة مثال آخر أكثر إقناعاً بشخصية « البطل الطيب الضعيف » وهو راتليف "Ratcliff" الذي ظهر في قصة « القرية الصغيرة » وما تلاها من قصص . إن راتليف رجل أبرز صفاته أنه يحتمل إلى القتل . وعلاوة على هذا فهو إنسان يتمتع بروح مرحة للغاية ومرونة عاطفية ظاهرة وفي وسعنا أيضاً أن نقول إنه إنسان حكيم : في مقدوره أن يترجم سلوك مواطني « فرنشمانز بلد » العاديين ، وهو سلوك يبدو غالباً مضحكاً غير منطقي ، إلى حكم شعبية . وهو إلى جانب ذلك إنسان ذكي نبيه يهتم بالتغيرات بين « الصفة » وبين « اللقايضة » . وفي « القرية الصغيرة » نجد أن الرجل الذي يتصرف بعقل قد تبوأ مكاناً مرموقاً لأول مرة في قصص فولكنر ولكنه لا يسيطر بل يظل الإنسان « الضعيف » لأنه لا يمكنه أن يعض في الزحامة إلى نهاية الشوط . كما نجد أن رغبات مواطنيه غير المعقولة من القوة والإصرار بحيث لا يمكنه أن يتغلب عليها . والأكثر من هذا أنه إنسان عطوف يملك القدرة العاطفية . وهذا الميل إلى الاستسلام إلى حالات الغضب والفرح يثبت لنا أنه لا يرقى إلى مكانه « سنوبس » وما يتمتع به من ذكاء لا تؤثر فيه العاطفة على الإطلاق . وقد ثبت في النهاية كذلك أن راتليف إنسان مغفل سليم النية : إنه لا يريد المال الذي يأتي سهلاً ولكنه لا يقدر على مقاومة الانفعال والمخاطرة التي تنطوي عليها مثل هذه المحاولة ، وأخيراً نجده مجرد ضحية أخرى لخيانة سنوبس التي وصفت وصفاً بالغ الفخامة والجمال .

وراتليف هو أكثر شخصيات فولكنر « الطيبة » اتزاناً ومعقولية ، وانتهزاه في نهاية « القرية الصغيرة » لا يعني أنه فقد كل إحساس بالاتزان أو أنه مجنون . مثل هنري آرمستيد "Henry Armistid" - نتيجة لسيطرة القلق عليه . إنه يستمر في قصتي « للدينة » و « القصر الريفي » ويتحدث حديثاً متمشياً مع موقفه في القصة السابقة ويشارك مع جافن ستيفنس وتشيك مالميسون

في القصتين الأخيرتين في أنهم رجال ذوو إرادة طيبة ولهم القدرة على تنفيذ تلك الإرادة في كثير من الأحيان .

أما شخصية « الرجل الطيب القوي » فتكاد تكون نتيجة لحساسية فولكنر الأخيرة تجاه خطأ الإنسان وقدرته على التغلب عليها . لقد قال ، في مقابلة مع سنثيا جرينيار "Cynthia Grenier" (١٩٥٦) « ليس هناك موضوع بعينه في أعمالى ، وإذا كان ثمة موضوع فيها فيمكن القول بأنه نوع من الإيمان بالإنسان وقدرته دائماً على أن يسيطر على كافة الظروف وعلى قدره وأن يتحملها جميعاً » . ولوجهة النظر هذه أخطارها . ويمكن الخطر الحقيقي في أن فولكنر سوف يضحى بالمسرحية في سبيل الإيمان . ويتعرض جميع أبطال فولكنر ، الذين ينتهون إلى هذا الطراز الثالث ، لهذا الخطر . وأبرز « المتحدثين باسمه » من أبطاله هو جافن ستيفنس ، الذى وصفه أحد النقاد وهو متأثر ببلاغة فولكنر وتأكيده في خطابه الذى ألقاه بمناسبة حصوله على جائزة نوبل ، وصفه بأنه « تجسيد للجنوب الذى بحث من جديد » .

ولم يقدم لنا فولكنر ستيفنس في وحدة متسقة على الإطلاق ، فهو أولاً يثرثر كثيراً وفي كثير من الأحيان يتخذ موقف القبطان « الذى يحاضر عن الملاحة بينما السفينة تغرق » ، ولنا هنا أن نتساءل ما هو موقف فولكنر فيما يتعلق بخطابة ستيفنس وبلاغته ؟ الواضح أنه معجب بكثير من آرائه ولكنه غالباً ما يشعر بأن جعله مجرد إنسان عاقل معناه التسليم بعدم وجود أية محاولة لرسم شخصيته . ومن هنا نراه يجعل ستيفنس يتصرف تصرفاً خاطئاً في النهوض بمسؤولياته في « متطفل » . والبطولة الحقيقية في هذه القصة هي بطولة الصبي تشيك مالىسون وصديقه الزمجرى اليك سوندر والسيدة العجوز مس هابرشام . ويصبح ستيفنس ، في مناسبات أخرى ، ما يمكن أن نصفه بأنه « ملاك » وهب نفسه للأخلاقيات . ففي « جنازة راهبة » مثلاً نراه محامياً سطحياً ويشبه بنباؤى قصة « الحراب » بالمعنى

المهني فقط . ودوره الحقيقي هو دور الأب الديني الذي يعترف له الخاطئون ، ويرى من واجبه أن يقنع تمبل دريك بانتمائها في الشر .

وفكرة البطل الطيب القوي تنبج ، في كثير من الأحيان ، نحو العموميات الأخلاقية الخالصة حتى إنها تنتهي آخر الأمر في قصة « أسطورة » إلى مزيج من الكناية والخرافة . وشخصية البطل في هذه القصة تفقد كيانها الشخصي . فالعريف شخص يتصرف خارج نطاق مهمته ولكن تصرفاته هذه لا تنحدر من مغزى يهدف إليه فولكنر . و « أسطورة » ليست قصة بالمعنى الذي نعرفه ولكنها « موعظة » يمثل فيها الأدب دائماً للتركز الثاني بالنسبة للبدء والرسالة الإلهية .

ومن الواضح أن فولكنر تشلكه الحيرة حول ما يجب أن يفعله ليؤكد دهرته ويحتفظ بالفن في نفس الوقت . لقد كانت الحقائق الأخلاقية موجودة ضمناً في قصصه الأولى ، أي أنها لم تكن تظهر على مسرح الحوادث ولكنها كانت موجودة في المضمون الدرامي . والواقع أن الإفصاح عنها هلاكية أو الإصرار على التعبير عنها كان يعتبر أمراً جانبياً الدوق ، بمعنى أن في ذلك خرقاً للتوازن القصصي وامتداداً غير طبيعي لإمكانات الإنسان . ومهما يكن من أمر فإن ستيفنس يحول ما هو فكاهي أو مثير للماطفة في القصص الأولى إلى موقف خطير مركز مصطنع . كما أن العريف في قصة « أسطورة » قد تحول إلى شيء فوق إدراك الإنسان . ولكن هذه المبالغة لا نسي أن فولكنر قد نحي جانباً اهتمامه بما في الإنسانية من تنوع . وقد أعادت قصة « القصر الريني » قصص فولكنر في كثير من النواحي ، إلى التوازن الفني بين للتناقضات وهو الأمر الذي كانت تتميز به أعماله الأولى .

وفي مقدورنا الآن أن نناقش أعمال فولكنر ومداه من نواح متعددة ممتازة . كما أنه لا مندوحة من أن نقدر مدى تلك الأعمال وقيمة ما حققه كل منها على حدة . وإذا نحن نظرنا إلى قصص فولكنر نظرة شاملة وجدنا أنها تتداخل بشدة

في بعضها البعض . ويرجع بعض هذا الإحساس بالتداخل من قصة إلى أخرى إلى التركيز الضيق على مقاطعة يوكناياتاوا ، وتكون النتيجة أن نجد في تلك القصص تنوعاً وتكراراً للمواقف في نفس الوقت ، فالشخصيات تتحرك من قصة إلى أخرى كما تتكرر تفاصيل المناظر الطبيعية من حين إلى حين . ومع أن فولكنر ينتقل من مكان إلى مكان ومن طبقة من الشعب إلى طبقة أخرى ، فإن وضع الأرض هو نفس الوضع من قصة إلى قصة . وبالرغم من الإغراء الذي دأب فولكنر في الأيام الأخيرة لكي يحمل الصدق شيئاً ثابتاً لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه فإن أعماله تنطوي على سلسلة متلاحقة من المحاولات لاستكشاف طبيعة الصدق المتنوعة للتغيرة والنظر إليها من مختلف الزوايا الإنسانية ، كما يمكننا أن ننظر إلى قصص فولكنر على أنها تجارب في الأسلوب وفي البناء القصصي لأنها تتعلق بالمواقف الإنسانية فحسب ، بل وبالحقائق الخالدة التي أشار إليها في خطابه الذي ألقاه في ستوكهولم .

الفصل الثاني

بدايات

١

تعتبر قصتنا « مرتب الجند » و « البعوض » إنتاج رجل اكتشف طريقه . فكلتاها تعتبر ، بطريقة أو أخرى ، نتاج ستة أشهر قضاها في نيو أورليانز سنة ١٩٢٥ وصحبه شيرود أندرسون في فترة منها . ولا يرجع الفضل في كتابة هاتين القصتين ، بحال من الأحوال ، إلى أندرسون وأستاذه في الأسلوب ، ولو أن « البعوض » تردد صدى أسلوبه في كثير من الوجوه . والقصتان هامتان في المقام الأول لأنهما يعبران عن إنسان موهوب لم يكن قد اكتشف بعد الشكل أو الموضوع الصحيحين للكتابة .

وتمثل « مرتب الجند » الروح التي سادت القصة في الشرينات التي أعقبت الحرب . فبطلها دونالد ماهون "Donald Mahon" يعود من الحرب إلى منزله في تشارلز تاون بولاية جورجيا مثقلاً بالجراح فاقداً بصره ينازع مكرات اللوت . وحقيقة حالته هي البؤرة التي تدور حولها جميع شخصيات القصة ، فتجد كلا منها يعبر عن نفسه وفقاً لتصرفه حيال هذا النموذج الذي يسميه الفرنسيون (في عنوان ترجمتهم للقصة) « السلة البديلة "Monnaie de Singe" » وبين هؤلاء والده ، وهو من رجال الكنيسة ، وسيلي سوندرز "Cicily Saunders" خطيبته التي أصابها الجنون بسبب عودة ماهون للقاجنة ، وشخصان صعبا « الجنة » إلى جورجيا ، ومارجريت باورز "Margret Powers" ، وهي أرملة شابة فقدت زوجها في الحرب ، وجو جيلجان "Joe Gilligan" وهو أحد المجندين . ويضفي جانورياس جونز "Janarias Jones" ، الذي ظهر على

مسرح القصة كما لو كانت غابات سوينبرن قد تفتحت عنه ، يضيئ عليها مسحة لم نعهدها في فولكنر .

والجو السائد في قصة « البعوض » تقليد لإيليوت وجو « الضياع » الذي ساد فترة ما بعد الحرب ، كما أن محاولاته لتقليد حالة نفسية دون معرفة دقيقة بما يصاحبها من تفاصيل تعتبر كارثة . فلاحقة جونز بالنزل للنساء الماربات تتعارض في عجب ، مع اللراة القائمة للموت الذي يحوم حول دونالد ماهون . ومن المفروض بالطبع أن جونز يسر عن بعد الحياة المدنية لللاجئة عن أهوال الحرب التي يمثلها ماهون . وتحطم صدمة ظهور ماهون الاتزان السطحي الجميل لسيلى سوندرز كما يقضى عليها تماماً ، كشخصية لها وزنها ، ملاحقة جونز ومنازلته الفارغة لها .

ونحن نرى أن فولكنر يستهدف رسم شخصية لكل واحد من هؤلاء منعزلة ، سواء عن خوف أو عن عدم اكتراث ، عن محور الحياة الاجتماعية المألوفة ذات المخزى . ففي حالة ماهون نرى أنه فريسة لمنف الحرب يسير نحو النهاية وقد فقد بصره وشعوره ، كما تقف جروحها حائلاً بينه وبين أية حيوية وتقضى على أحاسيسه الماطنية . وعلى النقيض من ذلك نرى جانورياس جونز وقد انزل هو الآخر عن الإنسانية ، ولكن بمحض اختياره على النحو الذي كان سائداً سنة ١٨٩٠ وعاد إلى الظهور في سنة ١٩٢٠ . ثم إن عدم الاكتراث نراه عاملاً مشتركاً بين ماهون وبين جونز . وعدم الاكتراث هذا ليس مختلفاً في آثاره بطريقة ظاهرة . ومهما يكن من أمر فإن عدم اكتراث ماهون أكثر تحطيماً لأنه جاء نتيجة للأساء لا يد له فيها .

وهذه الشخصيات التي رسمت بناية للتعبير عن الإنعزالية والشقاء تعتبر تعبيراً عن الضياع الذي ساد فترة ما بعد الحرب ولكنها جميعاً تقليد مصطنع لما كان يتجهجه معاصروه ، فيسلى سوندرز ، مثلاً ، تقليد لما فعله ف . سكوت فيتزجيرالد "F. Scott Fitzgerald" ولكن فولكنر عاجلها بقسوة لا ذعة

لم يكن في وسع قزجيرالد أن يجاريه فيها . وكانت خطوبة سيسلي لـ ماهون تشبه أصلاً خطوبة ديزى فاي "Daisy Fay" لجانسي "Gatsby" في قصة « جانسي الكبير » "The Great Gatsby" . لقد أسرها وعد الجندي بزواجها لما فيه من خيال وضعر ، ولكن عودته كانت علامة النهاية للرومانتيكية الإنسانية ولأنانيتها السقيمة . وبالرغم من هذا التقرير الواضح فلا يسمع للرء في الواقع أن يقبل تفاقتها لأن شخصاً من شخصيات القصة لم يثبت وجوده بل رأيناها جميعاً ضحايا لرعب ويأس غامضين . إنه نوع من المآزق التي واجهتها شخصيات أولدس هكسلي "Aldous Huxley" في قصصه التي كتبها في عشرينات القرن الحالي .

وكان الشخص الوحيد الذي حافظ على اتزانه وعلى قدرته على الرؤية إلى ما وراء مركز الرعب المادف هو ، فيما يبدو ، القسيس والد البطل . فقد كانت له « فلسفة » تمكنه من البقاء ووجهة نظر تؤكد ، بصفة خاصة ، التسليم بحتمية الشر ، سواء كان إنسانياً أو غير إنسانى — وذلك إذا أردنا أن نبرز « الوحدة » للطلقة لأعمال فولكنر — إن إيمان القسيس يقوم على أساس الرضى الذي يشبه في غير ما وضوح تحمل ديلسى وتماسكها الثابت .

وإذا عدنا فآلتينا نظرة أخرى على قصة « مرتب الجندي » بعد الخبرة التي اكتسبناها من الاهتمام الشديد بأعمال فولكنر البارزة ، وجدنا أن الموازنة بين نماذج الانعزالية والأخطاء الإنسانية تشير إلى بداية تجربة للاستكشاف الدقيق الواضح للحقيقة ولتختلف وجهات النظر الفردية في أعماله التي جاءت بعد ذلك . وما تجدر الإشارة إليه بصفة خاصة احترام ماهون الكبير للموت الذي لا بد منه والمرض وللعنف . ونظرته إلى كل ذلك في حدود التدبير الإنسانى وفي نطاق ما يوصى به الدين . وكان عرض فولكنر تلك في « مرتب الجندي » عرضاً غير دقيق بسبب ضعفه عندئذ ككاتب شاب يحاول أن يستمد أسلوبه من الإعارة

والتأجير ، وتشويبه لشخصيات القصة عندما حاول أن يجعلها مطابقة تماماً للشخصيات التي استعار منها فجاء سلوكها مغايراً لها وغير دقيق .

وقصة « البعوض » أقل نجاحاً من سابقتها ، فقد حاول فولكنر في هذا التقليد الواضح لأوليس هكسلي أن يفعل ما فعل هكسلي مع عدد من النماذج التي جاءت في قصته الأولى ، وهي نماذج لا ذعة لم تكتمل لها عناصر الفكاهة . ولكن ما يحققة فولكنر لا يبدو أن يكون محاولة من الدرجة الثالثة ، كل فضلها أنها فتحت أمامه آفاقاً جديدة للموضوعات وللبلاغة التي نشهداها في أعماله التالية : وباختصار فإن « قصة البعوض » تصف جماعاً أفلحت على ظهر يخت من نيو أورليانز . والضيوف الذين جمعهم مسز مورييه "Mrs Maurier" ، وهي أرملة ثرية ، بمساعدة ابنة أخيها للراقة ، جماعة متنافرة: بعضها من الفنانين والكتاب من الحى البوهيمى الفرنسى ، إلى جانب رجل إنجليزى ، وآخر يعمل في قسم المشتريات بأحد المحال ، وكثير غيرهم . وتهرب ابنة الأخ ، أثناء الرحلة ، مع رئيس الخدم فيهاجمها البعوض الموجود في أحد للسنتيمات القريبة ، بلا مشقة أو رحمة واضطر إلى العودة إلى اليخت . ولما كانت هذه هي كل « الحركة » في القصة فكان لا بد لها أن تعتمد ، في تأثيرها ، على الحديث عن « الأفكار » والسلوك وعن أشياء أخرى معاصرة . وكانت هذه كلها حصيلة فولكنر من قراءاته ومشاهداته في السنوات التي أعقبت الحرب ، ولكنه لم يكن بارعاً في التجاوب معها فجاءت رخيصة نسبياً ولم يفلح في نقل تلك الأفكار للقارىء بطريقة مرضية للغاية ، ومن ثم فإننا نجد أن بعض أولئك الذين اتخذهم وسيلة لعرض تلك الآراء ، مثل جورردون اللثال ، لا يستطيعون التمسك بها إلا لفترات قليلة متقطعة طوال القصة . والواضح أن فولكنر أراد لجورردون أن يكون شخصية من « الوزن الثقيل » ولكنه جاء أقرب ما يكون إلى شخصية مطبوعة لا تتغير .

وفي رسنا ، بطبيعة الحال ، أن ننظر إلى « البعوض » نظرة أخرى

ولكنها في الواقع ليست تلك التي أرادها فولكنر في سنة ١٩٢٧ : وذلك إن نعتبرها دراسة لفشل اللغة في التعبير عن الحقيقة . وقد أشارت أولجا فيكرى "Olga Vickery" إلى أن وجهة النظر هذه لا تتعارض مع ما قام به فولكنر في قصصه الأخيرة من تنقيب دقيق في أعماق اللغة والخبرة عندما قالت :

« في هذه القصة ، كما في القصص التي تلتها ، لا تعتمد الحقيقة على الكلمات فحسب بل على فترة إدراك تأتي عادة عند ما يكون اهتمام للره بالنشاط الذهني أقل ما يكون »

وطبيعى أن مثل هذه النظرة إلى قصة « البعوض » تلقى ظلالاً مختلفة للغاية على المناقشات التي جرت فيها ، وهى مناقشات غير هادفة تفتقر إلى الدكاء . ومن هنا فإن فشل هذه المناقشات يصبح الدليل على أنها موضوع للبحث أكثر مما هو دليل على سخافتها وركاكتها . ثم إن الفصل الأساسى بين الأقوال والأفعال ، وهو في حد ذاته جزء من السخرية التي كان يستعملها هكسلى في العشرينات ، يعتبر في هذه الحالة مسألة ضرورية للغاية ، فهو يلعب دوراً كبيراً في قصص مثل « الصوت وسورة الغضب » و « أنا على فراش الموت » . كما سنرى فيما بعد . وتشير مسز فيكرى إلى أن الأشخاص الذين تترك أعمالهم أعمق الأثر في النفس نتيجة لأفعالها ، هم أقل الناس اهتماماً بالأقوال ، والعكس بالعكس . وثمة مثل على ذلك وهو الحرج الذى واجبه فيرتشايلد "Fairchild" الذى يقوم بدور الروائى في قصة « البعوض » بسبب عقم الألفاظ كبديل للأفعال :

« لقد بدأت نعهد إلى الأقوال بدلاً من الأفعال ، مثلك في ذلك كمثل الزوج الذى انطلقاً نوره لتستره على زوجته الفاجرة فاصطحب معه بعض القصص كل ليلة في فراشه ، وسرعان ما أضحت الأفعال والأعمال بالنسبة له مجرد ظل لصوت معين يصدر منك بأن تفتح فمك بطريقة معينة فيتخذ شكلاً خاصاً »

وليس ثمة شك في أن هذا القول (الذى ثبت صدقه عندما دافع فيرتشايلد عن عمله) يعتبر وسيلة لإبراز الاختلاف بين الأقوال والأفعال ، ولكن من الخطأ أن نأخذ هذا على أنه فكرة للماحة ففنت بذلكاء ، فهى فى هذه القصة المتناهية الضعف فكرة عادية جداً سبق أن تعرض لها عشرات الكتاب بطريقة أفضل فى تاريخ الأدب . ونحن لا ننظر إلى أهميتها لا على ضوء ما تطورت إليه بطريقة أكثر فاعلية فيما تلاها من قصص . فالحديث شئ وقيمتة شئ آخر ، وخاصة إذا كان هو كل ما فى القصة أو يكاد يكون أكثر ما فيها . ولا جدال فى أن « البعوض » لا تضم شيئاً ذا قيمة . والواقع أن فولكنر يضع « كائن » مقابل « قائل » كما أشارت إليه مسز فيكرى ، ولكن « البعوض » لا تبرز الصراع بأية وسيلة فعالة ، ولا يبقى لنا سوى قصة لا حركة فيها تدعها الأقوال تدعياً لا دعماً ، وهى أقوال جوفاء فى أغلب الأحيان ولا تستقر على قرار على الإطلاق .

ويبدو أن جميع أعمال فولكنر قبل سنة ١٩٢٩ تدل على أنه كتبها دون هدف واضح ودون إدراك ما يريد أن يقول ولا كيف ينبغي أن يقوله . وغالباً ما يتسم أسلوب قصتيه الأوليين بالفخامة ولكن دون هدف ، كما أنه غير واضح المعالم فى الوقت الذى يجب أن يكون فيه محدداً واضحاً قوياً بل نراء مهذلاً لا ابتكار فيه . أما أن قصصه التى تلت هاتين القصتين أثبتت اتباعه للوسائل التى جاء ذكرها هنا فتدل على مشاركته أكثر من دلالتها على عبقريته فى سنواته الأولى . والحقيقة أنه كان كاتباً قليل الإكتراث بأى شئ حتى استقر (فى قصصه التى يكتبها منذ سنة ١٩٢٩) على ما أسماه « الرقعة الصغيرة من الوطن » . وتدل قصتا « سارتوريس » و « الصوت وسورة الغضب » اللتان نشرتتا سنة ١٩٢٩ ، على أنه « وصل » قبل أن يكلف نفسه مشقة الذهاب إلى هناك ، وأصبح الأمر كأن الأسطورة والحرافة طوع بقاءه ينهل منهما كلما أراد . وليس هذا القول صدقاً

كله، و« سارتوريس » كانت عملاً انتقالياً إلى حد ما، وفيها انتهت الحرب العالمية الأولى بالطريقة التي انتهت بها الحرب الأهلية، وبدأت بعدها الدراسة المضنية للنف وأعباء الماضي. ولا تقتصر قصة «الصوت وسورة الغضب» على كونها دراسة ليوكناياتاوا بل إنها أعظم مثال في الأدب الأمريكي للقصة التي تعالج تداعى للعانى .

وتعتبر « سارتوريس » أيضاً بداية لاستخدام التقاليد فى القصة ، فعائلة سارتوريس ، مثلها كمثل عائلة كومبسون ، عائلة قديمة يعانى جيلها الحديث من الحيرة والضعف بسبب الاضطرابات الأدبية والذهنية . ولكن فولكنر يحاول هنا تجربة القاعدة التى سادت فى أعقاب الحرب وهى قاعدة « الجذب والتفاهة » . ولم يكن ذلك بالأمر المين . وفى الوقت الذى نرى فيه فى أعمال فولكنر أصداء من إيليوث لىكى يثبت أنه هو الآخر مر بفترة تلمذة ، فإننا نجد أنه سرعان ما أثبتت عبقريته الأصلية أنه لم يكن مجرد مقلد غرض العود . كل هذا يدلنا على أن « سارتوريس » لم تكن لتقف على قدم المساواة مع خير ما كتب فولكنر من أعمال ثلاث ذلك . وكما قال روبرت كانتويل "Robert Cantwell" فإن :

« الخط الناصل بين أعماله فى الرحلة الأولى ، التى تتسم بمحاولة الكتابة الأدبية ، وبين قدرته فى الرحلة الناضجة الكبرى هو قصة « سارتوريس » . والأكثر من هذا على وجه التحديد أن سارتوريس تضمنت شيئاً تجاوز القصة ذاتها فأفسح الطريق أمامه ليكون صورة شاملة لأعماله كلها . . . فاذا تركنا قصتيه الأوليين ووصلنا إلى سارتوريس وجدنا أنفسنا فوراً فى مدينة جيفرسون بلحمها ودمها ، على بعد خمسة وسبعين ميلاً من ممفيس ، وهى مدينة فى الريف الأعلى تمتد على السفوح الواسعة أمام التلال الزرقاء وسط المزارع المريضة الجميلة الغنية الناعسة . . . »

والشاب بايارد سارتوريس طيار عائد من ميدان القتال مثل دونالد ماهون في قصة « مرتب الجند » ، ومن ثم فإمتا نجد أن هناك اتصالاً روحياً بينه وبين القصة الأولى . وهو كما وصفه وليم فان أوكونور "William Van O'Connor" في قصة النار للمقلدة "Tangled Fire" ينحدر من أصلاب الشباب الحاقق الذي عاش في نهاية « القرن الماضي » . إن ذكرى موت أخيه في معركة جوية تكاد تصيبه بالجنون ، ومن هنا نراه يخاطر بحياته في جراءة شيطانية . إنه يسعى إلى الموت عنوة ، وأخيراً يحقق له ما أراد بعد سلسلة من الرحلات التي كان يقوم بها لإختبار الطائرات . إن الشاب بايارد رجل يندفع نحو العنف ، إنه يصطلم مشكلة لم يكن في وسع ماهون أن يشير إليها ، فهو يسعى إلى خلق ظروف العنف بدلا من السماح لها بإيقاعه في حباتها بروح بطولية لا معنى لها وإن كان هناك ما يدفع إليها .

والإختلاف الجوهرى بين « سارتوريس » و « مرتب الجند » يكمن فيما تضمنته قصصه التالية من إشارات إلى كل منها . وإذا كان من العسير على الشاب بايارد أن ينفذ إلى المعنى الأكيد لأفعاله ، فإن الأمر يختلف مع فولكنر الذى كان في ميسوره أن ينفذ إلى ذلك المعنى بل إنه نفذ إليه بالفعل . إن البطولة هي موضوع « سارتوريس » ، والغضب الأعمى والخوف الذى نلحظه في بايارد ليس إلا عودة إلى حب المغامرة الذى كان موجوداً في الماضي . وفولكنر هنا أفضل بكثير مما كان عليه قبلاً لأنه لم يعد الأمر أمر حاجته إلى شيء يكتب عنه بأسلوب رومانتيكى بل حاجته إلى بناء قصصى يضم بين طياته الماضى والحاضر والأفعال والدوافع حتى يتيسر له ، من خلاله ، أن يقيم الأفعال الإنسانية . إنه لا يتمكن من وصف هذه الأفعال وصفاً طلياً إذا لم يصنعها داخل إطار ، سواء كان ذلك الإطار هو المجتمع المعقد أو التقاليد أو كليهما معاً . وتقدم له روحه المرحية خدمة طيبة لتحقيق أغراضه فنرى العجائز من النسوة والزنوج كما في القصص الأخرى يلقون ظلالاً من الشك الريب على أى إدعاء للرومانتيكية والإسراف

في الأسلوب الخطابي . ومن هنا تفضل « سارتوريس » كل ما سبق أن كتبه من قصص لأنها أغنى بالتفاصيل وأكثر حزمًا في حكمها على قيمها الثقافية .

والشاب بايارد لا يبدو أن يكون للوضوع السطحي للقصة لأنها لا تتعلق به وحده بل تتناول أيضًا علاقته بأربعة أجيال من عائلة سارتوريس التي شهدت كلام من الحرب الأهلية والحرب العالمية الأولى . وأهمية الماضي هنا مدعومة بالأسانيد ، وعلى بايارد ألا يؤقلم نفسه لعنف الحرب فحسب بل ولجذورها الضاربة في أعماق التاريخ . ومن هنا فإننا نجد أن الفعل البشع للحرب التي تعتمل في نفسه يرجع إلى التركة التي ورثها عن أسطورة الماضي .

وهذه القصة هي بداية تحليل فولكنر للأسطورة . إن شعب يوكناباتاوا ، التي خلقها ، غالبًا ما يدرك تلك الأسطورة ويلبس ما يترتب عليها . إنه يتأمل معناها ويتحمل أعباءها الظاهرة كما يشارك فيما أحدثته من رد فعل يبدو الآن باهتًا بسبب ما مضى عليها من سنين . وتساعد التجربة التي مر بها بايارد سارتوريس على وضع الأسطورة في نطاق الحقيقة لأن الأسطورة تتراجع وتنحسر تاركة مكانها للحقيقة المتفجرة . ولكن الأمر ليس بهذه البساطة ، ففي الوقت الذي لا يريد فيه فولكنر أن يوحى « بالتفوق الرومانيكي » في الحرب الأهلية نجد أن ثمة خلافًا جوهريًا بين الحريين سواء في مدى الإلزامات التي فرضتها كل منهما أو عمقها وتأثيرها . والعنف في الحرب العالمية الأولى عنف مباشر فجع ليس هناك ما يخفف من أثره . أما عنف الحرب الأهلية فكان موضوعًا لمئات التفسيرات وقد خفت حدته بل أصبحت ضحيًا في غمار التجربة .

وهنا نجد فولكنر يهتم مرة أخرى بدراسة وجهات النظر المختلفة وأثرها على الحقيقة . فبايارد سارتوريس لا يمكنه أن يروض نفسه على قبول العنف كشئ رومانيكي بحال من الأحوال . إن تجربته الخاصة جعلته في ضياع لا يعقل ، ومن ثم فإن اندفاعه الجنوني نحو الإبادة والتدمير جاء نتيجة لاكتشافه ما في الأسطورة

من تضليل مربع . وتلعب مقابلة الماضي بالحاضر دورها أيضاً في موضوع عائلة سارتوريس . إنهم أيضاً ، كالحرب الأهلية ، قد عاشوا عبر عدة أجيال وصارت لهم أسطورة هم الآخرون . وكلتا الأسطورتين تلقى ظلالتها على الشاب بايارد الذي يعاني الوحدة . إنه شهادة كثيفة محزنة غاضبة على انهيار الأساطير . وليس هذا هو ما هنالك : إنه لا يحمل العبء الكامل « للرسالة » الرمزية مثل دونالد ماهون ، إنه لا يستثير العواطف كلها أو كلها . إنه أولاً وأخيراً أخرق ومخطيء وكثيراً ما تثير أفعاله السخرية . وبالرغم من كل هذا فهناك شيء ما يدعم الحالة الإنسانية ويتعارض مع الأسطورة بالرغم من العنف الحديث . إن سعى بايارد للعنف بعمق وكذلك قوة العائلة والتقاليد كلها أمور زائفة . ومع هذا ينجح سارتوريس ، بطريقة ما ، في حفظ التوازن بين تلك الأنواع المختلفة من الزيف . وكثيراً ما يعرض فولكنر شخصية الماضي وهي تصارع الحاضر وآلام الحاضر وهي تلتأم بين نفسها وبين الماضي . إن بايارد سارتوريس يذهب إلى الموت تحوطه هالة من البطولة الزائفة كما كان كوتلين كومبسون يريد أن ينتحر لحماية « أسطورة » ليس لها واقع من أي نوع كان . بين الأسطورة والحقيقة الناقصة نرى عوامل كثيرة متداخلة مخففة .

وتقوم مس جيني "Miss Jenny" ، إحدى شخصيات « سارتوريس » بإعادة بايارد الثائه إلى مستوى معقول . ولا بد في سياق الرغبة الجامحة للانتقام ، أن يستسلم شيء ما إذا ما أريد أن نعود بالماضي والحاضر إلى مستوى معقول من الإدراك . وتعترف مس جيني بقوة الأسطورة وأثرها . ولما كان آل سارتوريس قد عادوا إلى ماضي الأسطورة فقد عرفت أنهم ورثوا عنها وسيلة لتحديد معالم الشخصية والسيطرة عليها . ولكنها تعرف كذلك كيف تميز بين السراب والحقيقة . إنها تشبه مس هابرشام في قصة « متطفل » ، التي تعرض أمامنا « البطولة العملية » ، وتعرف ماذا تفعل ولماذا تفعله . وتعترف مس جيني في النهاية

الفرق بين الحياة والموت . وبعد أن نرى قبري بإيارد السجوز وإبنة جون وشاهدي هذين القبرين نفكر في ذلك الذي يجبر الإنسان على ارتكاب أعمال العنف والخطأ لكي يصبح أسطورة من الأساطير :

« ولكنها عرفت إلى أين نسير وكيف يتحلل الجسد بعد الموت ، وكيف ينتهي ذلك الذي سيطر عليهم وألمهم وضرب لهم أرواح الأمثال . لقد انتهى إلى ذلك المكان الذي يسكن إليه المجهدون آخر الأمر ، وهو مكان يلفه الخشوع الجميل ولا يرتبط بالفناء إلا كما يرتبط غلاف الكتاب بما يضمه من شخصيات ، ذلك المكان الذي يضم شواهد قبور زوجاتهم اللاتي جذبنهم إلى أفلاكهم المتعجرفة بالرغم مما كان لمن من حسب ونسب ، وهي شواهد متواضعة فانية كتغريد الطيور تحت أوكار النور » .

الفصل الثالث

الموهبة الأصلية .

١

أشار فولكنر مرات عديدة إلى قصة « الصوت وسورة الغضب » على أنها أحب قصصه إلى نفسه « » إن حكى عليها قد تأثر بأنها القصة التي سببت لي أعظم الحزن والأسى ، وأحبها كما تحب الأم طفلها الذي أضاع سارقاً أو سفاحاً أكثر من حبها لأخيه الذي أصبح قسيساً . لقد كانت أصعب ما كتب حتى ذلك التاريخ لأنها كانت أكثرها طموحاً . لقد حاول فولكنر أن يحقق أشياء كثيرة في تلك القصة : أراد أن يحكى قصة مستمرة ، وأن يقوم فيها بتجربة المونولوج الداخلي ، وأن يمرض وجهات نظر أربع مختلفة مفرقة في التنوع .

وقد وصف فولكنر تجربة كتابية لتلك القصة فيما أبداه من ملاحظات لجين ستين فقال :

« لقد كتبتها خمس مرات حاولت فيها جميعاً أن أسرد القصة لكي أخلص من الحلم الذي ظل يزجني حتى تخلصت منه » وبدأت القصة عندي بصورة ذهنية ولم أدرك عندئذ أنها كانت صورة رمزية : كانت صورة لفتاة جلست بسرورها للتسرخ بالعطين فوق شجرة الكهزى في مكان يسمح لها بأن ترى جنازة جدتها من خلال نافذة » وقد بدأت بالفعل في سرد القصة من وجهة نظر العنقة البلهاء لأنني شعرت أن سردها بهذه الطريقة سيكون أعظم أثراً لأن هذه الراوية يمكنها أن تعرف ما حدث فقط دون أن تتى كنهه . ووجدت أنني لم أرو القصة في ذلك الحين فحاولت روايتها مرة أخرى ، نفس القصة

من وجهة نظر أخ آخر . ولكنها لم تكن القصة التي أريدها بعد .
فرويتها للمرة الثالثة كما يراها شقيق ثالث ، ولكنها لم تكن القصة
التي أريدها أيضاً . وسأولت أن أجمع شتاتها سوياً وأن أكل
ما فيها من ثمرات بأن أجعل من نفس الراوية . ومع ذلك ظلت
ناقصة إلى أن انقضت خمس عشرة سنة على نشر الكتاب فكتبت
ملحقاً لكتاب آخر ضمته الجهد الأخير لأحكي القصة وأريح عقلي
حقاً أرثاع أنا شخصياً منها

وتوسى هذه الملاحظات ، على أقل تقدير ، بأن بناء القصة قام على سرد
متلاحق لقصة واحدة من وجهات نظر أربع . والحقائق التي تضمنتها القصة قليلة
ومن السهل تسجيلها : وأول حادث هام فيها هو موت الجدة سنة ١٨٩٨ ،
أي منذ ثلاثين عاماً مضت ، وحكاية كادي "Caddy" مع دالتون إيمز
"Dalton Ames" سنة ١٩٠٩ ، وهي الحكاية الأولى من سلسلة
من الحكايات ، زواجها من هيربرت هيد "Herbert Head" في إبريل
سنة ١٩١٠ وما تلا ذلك من موفد مس كوتلين ، وهي طفلتها غير الشرعية التي
تسببت في بطلان الزواج ، وانتحار كوتلين ، في يونيو سنة ١٩١٠ ، وموت الأب
في سنة ١٩١٣ ، وهرب مس كوتلين بمحتويات صندوق نفود جيسون ، وجهد
جيسون الضائع للقبض عليها في عيد الفصح سنة ١٩٢٨ .

وتروى هذه الحقائق وتعاد روايتها أربع مرات من وجهات نظر مختلفة
أشد الاختلاف . وفي المرات الثلاث الأولى نرى أنفسنا قد نفذنا إلى عقول
الأشقاء الثلاثة بنجي "Benjy" وكوتلين وجيسون على التوالي ، مؤقلمين
أنفسنا كل مرة لنرى القصة ومداهها من الصدق من وجهة نظر كل واحد منهم .
أما الجزء الرابع فإن وجهة النظر تنقل من المونولوج الداخلي إلى الرواية المباشرة
وهي وجهة نظر فولكنر . ولكن « عبقرية السرد » هي التي نراها في القسم

الخاص بدلسي . وأثر هذا الترتيب في الرواية أثر رائع إذا ما تعود عليه الإنسان .
وليس هناك من ينكر مناسبته للموضوع .

وقد أبدى روبرت همفري Robert Humphrey ملاحظة ذكية
على هذه القصة وعلى قصة « وأنا على فراش الموت » عندما قال :

« إن الوسيلة الرئيسية للربط عند فولكنر هي وحدة الحركة فهو بمعنى
آخر يستخدم موضوعاً هاماً ، وهو الأمر الذي تفتقر إليه كافة الأنواع الأخرى
من أدب تداعي المعاني إنه الأمر الذي يبتعد بقصتي « وأنا على فراش
الموت » و « الصوت وسورة الغضب » عن قصص تداعي المعاني الخالصة ،
إلى المدى الذي أضحت فيه خليطاً من القصة التقليدية وقصة تداعي المعاني ومعنى
هذا أن قصة تداعي المعاني للمتادة تهتم بإظهار ما يدور في عقول شخصياتها ،
أما الحركة والأفعال فتأتي عرضاً » .

وتأتي قصة « الصوت وسورة الغضب » بأمرين : أولهما أنها تلعب بوعي
بنجي وكوتلين وجيسون وتعرضهم لنا في أسلوب ولغة وصورة دقيقة تتماشى
مع تتطلبه للهمة الأخرى ، والثاني هو السرد ثم إعادة السرد لقصة معينة تتوالى
فيها الحوادث طوال ثلاثين عاماً من تاريخ كومبسون . والخلط بين هذين الأمرين
يسير قدماً في كل فصل ببراعة ومهارة تضفي على القصة إحساساً بفخامة السرد
ودسامته ، وتمنحها تبايناً في المعاني لا يمكن للقصة التقليدية أن تحققه .

إن هذه القصة لا تحتاج إلى جهد كبير لفهمها . إنها ليست كما اتهمها به
النقاد الأول : تحفة من الخلاق الذي يستهدف إرباك القارئ وإثارتته .
وقد كتبت مسز فيكري تقول « إن فولكنر يجبر القارئ على إعادة
بناء القصة وتفهم مغزاها بنفسه عن طريق تحديد معالم بناء القصة وترك
للوقف الرئيسي غامضاً . . . » وبهذا نجد أن تعريف القصة بوجه عام
مشكلة ، سواء فيما يتعلق بمعنى أي موقف إنساني أو حقيقته ، إذ أننا نراها

في صورة ضاية في الاختلاف . وتشير مسز فيكرى في كتابها (قصص) إلى أن موضوع قصة « الصوت وسورة الغضب » هو العلاقة بين الفعل وإدراك الإنسان له ، بين الحادث وتفسيره له ، وتهتم شخصيات فولكنر بتفسير أى حادث يقع لها ويذهب الكثير منها إلى مدى بعيد في هذا الصدد . وعلينا في هذه الحالة ، على الأقل ، أن نشاركها اهتمامها لأن الطريقة الوحيدة التي تجعلنا نفهم الأسلوب هو أن نرى الحوادث التي تقع لعائلة كومبسون بالعين التي يراها بها كل أخ من الإخوة أثناء وقوعها ثم تأملها فيما بعد .

والحادث الرئيسى في قصة « الصوت وسورة الغضب » هو العلاقة التي قامت بين كانديس Candace (كادى Caddy) وبين دالتون إيمز "Dalton Ames" . إنه خطيئتها ، وانحرافها الأخلاقى ، وانتهائها لها للرباط المشروع ، ثم إدخالها للعالم الخارجى في نطاق عائلة كومبسون . ونحن نرى أن هذا الحادث غير متناسق على الإطلاق في كل جزء من الأجزاء الثلاثة الأولى من القصة ثم نراه في الجزء الرابع قد عرض على بساط البحث مرة أخرى فنجد أنه أقل أهمية بكثير مما بدا أول الأمر . إن فولكنر يتبع لنا الفرصة لنراه داخلياً وخارجياً . إنه ينتقل من رأى موضوعى إلى رأى آخر ثم ينتقل آخر الأمر إلى العالم نفسه لسكى تلقى نظرة عميقة على المكان وعلى ما يدور فيه من حوادث . ومن هنا يتضح أن الحقيقة مسألة وجهة نظر ، فنحن لا ندركها نفسها ولسكننا ندرك صورة من صورها أو تشويهاً لها لا بد من إصلاحه ، بل إن هذا الإصلاح يتم آخر الأمر . وعلاوة على كل هذا نجد أن فولكنر يقول إن أية حقيقة أعقد بكثير مما تبدو في ظاهرها .

وكما سبق أن عرفنا تحدث فولكنر في مقابله مع مسز ستين عن « صورة . . . » افتتاحاً لجلسة بسر رواها للشيخ بالطين . . . » إن هذا الحادث يقع سنة ١٨٩٨ ، كادى تلعب مع إخوتها فوق شجرة فتقع في الطين ويتسخ سروالها . وتحاول ديلسى

في المساء أن تزيل البقعة ولكنها لا تنجح فتقول « إنظري إلى نفسك . لقد سرت أوساخ الثوب النظيف إلى نفسك » . لقد أصبحت البقعة هي الخطيئة التي ارتكبتها وانتهت بمولد مس كوتتين ، الطفلة غير الشرعية . وفي النهاية نجد صورة بقعة الطين وقد أضحت « الصبية المديمة الأبوين التي تتسلق ماسورة التخلص من مياه المطر لكي تهرب من المنزل الوحيد الذي أظلمها ، ذلك المنزل الذي لم يقدم لها الحب أو العطف أو الفهم » . وتعالج الأجزاء الثلاثة الأولى من القصة الآراء الثلاثة المختلفة في « بقعة » كادي . إن كادي تعنى شيئاً مختلفاً في كل حالة . ولقد وصفتها مسز فيكرى بقولها : « إنها بالنسبة لبنجى راحة الأشجار ، أما بالنسبة لكوتتين فهي الشرف ، وفي رأي جيسون النقود أو وسائل الحصول عليها على أقل تقدير » . أما في الفصل الرابع فتعنى كادي كلية ، ولو أن دورها في الصراع بين جيسون ومس كوتتين يظل ظاهراً بوضوح في الصورة الخلفية .

ويلاحظ فولكنر بين الأسلوب والصورة والتتابع القصصي لكل جزء وبين وجهة النظر التي يمر عنها . فعالم بنجى . عالم ثابت ، عالم مليء بالأحاسيس ، عالم لا مكان فيه للزمان . وترجع كل هذه للميزات إلى أنه أبه في الثالثة والثلاثين من عمره ، توقف نموه العقلي في سنة ١٨٩٨ عندما كان في الثالثة . إنه لا يستطيع أن مجرد أو يسم ، ولا يستطيع أن يميز بين زمان وآخر ، كما أنه لا يفضل إلا حيال بعض الأشياء لللموسة التي لا تتكرر أمامه مرات ومرات . وهنا نجد أن الذاكرة والإحساس أمران لا ينفصلان : إن فرق ثلاثين سنة في الزمان لا يهم على الإطلاق ، وهو لا يمكنه أن يميز بتاتا بين الأحاسيس التي يفصلها عشرون أو ثلاثون عاماً .

وهذه للميزات تفسر لنا نوع العالم الغريب الثابت الذي نعيشه في الجزء الأول ، كما تفسر أيضاً رد الفعل الغريزي عند بنجى تجاه أى اضطراب في هذا

العالم ، فعندما تكون كادى ، مثلاً ، « على صواب » فهمى عند بنجى « كرائحة الأشجار » . وعندما لا تكون رائحتها كرائحة الشجر فهمى ذلك أن هناك خطأ قد وقع . وهنا يثير بنجى عاصفة من الاحتجاج وهى وسيلته الوحيدة للشكوى أو لإصدار حكم أخلاقى . ومن أمثلة ذلك الفقرة التالية ، عندما كانت كادى مع « شارلى » أحد أحفاد والتون إيمز (الزمان سنة ١٩٠٩) :

« لقد جريت وكادى ، وصعدنا درجات سلم المطبخ إلى السقفة ، ثم ركبت كادى فى الظلام وأمسكت بى . كنت معها وأتجسس صدرها . قالت « لن أسمح لك ، لن أسمح لك بأكثر من هذا أبداً يا بنجى » . ثم بكت وبكيت أنا الآخر وأمسك كل منا بصاحبه وقالت « صه ، صه ، لن أسمح بأكثر من هذا » ومن هنا سكنت ونهضت كادى ثم ذهبنا إلى المطبخ وأضأنا النور وأمسكت كادى بصابونة المطبخ وغسلت فيها بشدة على الحوض . لقد كانت رائحة كادى كرائحة الشجر » .

وهذه التفاصيل تتكرر مرات عديدة ونحن نلصق رد الفعل عند بنجى تجاه مغادرة كادى لقرعائلة كومبسون فى سنة ١٩١٢ فى افتتاحه لها وفى غيابها الذى يعرضه صوت حامل حقيبة حمى الجولف "Caddy" فى ملعب الجولف المجاور ، ووجود كورنتين التى أصبحت عند بنجى كأمها فى كثير من النواحي . وقصور بنجى المطلق فى القدرة على التمييز بين شئ وآخر أو بين زمان وزمان يعنى أننا نعيش فى عالم ثابت لا يتحرك حول نطاق الزمان والتغير . إن بنجى لا يريد التغير لأنه يزعمه . إنه خير قادر على رؤية كادى كشخص سوف تتناوله يد التغير ، شخص يتقدم فى السن ويعيش فى نطاق الزمان . إن بنجى يريد عالماً بسيطاً غير متغير لا يأتى بمرور الزمان (والعالم بالنسبة له عالم ثابت منذ كان فى الثالثة من عمره) .

وقد كان لحظة وضع الجزء الخاص بينجى فى أول القصة فوائدها : فأول لقاء لنا بعائلة كومبسون كان فى طفولتها (تكاد تكون بريئة براءة الأطفال) .
إنه عالم بسيط سوف يبدأ منه الانهيار والتفكك والإقسام . وعندما نواجه الحوادث التى مرت بها العائلة فيما بعد فى القصة ، نواجهها وفى ذهننا رد فعل بينجى الأول « النقى » تجاهها . وأخيراً يتضاءل الإحساس الأخلاقى لللموس المفرط فى البساطة عند بينجى إلى مجموعة من ردود الفعل الصغيرة : فهو يحس الشر ويشمه ثم يحكم عليه حكماً غريزياً قائماً على تفكك أولى لعالم ثابت .

ويتهى الجزء الخاص بينجى بتتابع سريع بين الماضى البعيد والحاضر المباشر — حاضراً يوم السبت السابق لعيد الفصح السابع من إبريل سنة ١٩٢٨ وهو عيد بينجى — وبينما هو يخلع ملابسه فى سنة ١٩٢٨ نراه يراقب مس كوتلين وهى تهرب من غرقتهما نازلة من فوق شجرة الكثرى (تذوب شجرتا سنة ١٨٩٨ و ١٩٢٨ فى شجرة واحدة كما يذوب الشخصان) « » وذهبنا إلى النافذة وأخذنا نتطلع إلى الخارج فوجدناها تخرج من حجرة كوتلين ثم تمر بها إلى الشجرة . ومكثنا نرقب الشجرة وهى تهتز ، وأخذ الاهتزاز ينتقل من أعلى الشجرة إلى أسفلها ثم خرجت وشاهدناها تذهب بعيداً عبر الحشائش » .

ومع ما فى الجزء الثانى الخاص بكوتلين من تعقيد أكبر من الجزء الأول فإنه يعرض لنا فيه عالماً ثابتاً يحاول يائساً أن يحتفظ به ولكن لأسباب خاصة به .
وفى ميسور المرء أن يلاحظ على النور الاختلاف فى اللغة وتنوع الشخصيات والتلميحات والمحاولات التى تبذل لإثبات البراعة وطول الباع إلى جانب أنواع مختلفة من « الأحاديث » التى تدور فى ذهنه على نحو خطابى . ومع هذا نجد أن كوتلين يرى كادى بنفس الطريقة التى رآها بها بينجى : إنها عندما أسلمت نفسها لدارتون لم يزعزعها انتهاك حرمة عالم كان ثابتاً ، لقد خرجت عن نطاق مكان وزمان لها تاريخهما العريق ، فأفسحت المجال لثوران عجلة الزمان والنمو والقضاء .

إن كوتتين محتج هو الآخر احتجاجاً لا يقل عنفاً أو شدة عن احتجاج بنجى ولكن بطريقة الخاصة .

يتحدث فولكنر في ملحق كتاب « مختارات من فولكنر » (وهو المحاولة الخامسة لكتابة هذه القصة) عن كوتتين كشخص « لم يحب جسد أخته بل أحب فكرة شرف أسرة كومبسون الذى تعرض للخطر ، ذلك الشرف الذى يدعمه ، كما يعرف تماماً ، غشاء بكارتها المش الدقيق . وهذه صورة مصغرة جداً تشبه تماماً صورة الكرة الأرضية وقد حملها فرس بحر مدرب فوق أنفه ... » ورسالة كوتتين هي إنقاذ شرف عائلة كومبسون بالقبض على الزمان وإيقافه حتى يجبر الانحلال على البقاء بعيداً عن عالم عائلة كومبسون . إنه يحب توقف الحركة ممثلاً في صور متعددة ، منها مكان منزل عائلة كومبسون ، وعذرية كادى وأخيراً ممثلة في الموت نفسه .

وأكبر أعداء كوتتين وأشدّهم بأساً هو الزمان ، الزمان الذى يمر هذه الساعة والتقويم الزمنى — وهو يصارعه طوال يوم ٢ يونيو سنة ١٩١٠ . وتصف مسز فيكرى عالمه في كتابها « قصص (٣٧) » بقولها « إنه نظام أخلاقى يقوم على دعائم من الكلمات ومن « أصوات دقيقة ميتة لم يكن قد عرف معناها بعد . لقد قام ، باختصار ، بوضع حد فاصل بين الأخلاقيات وبين الإنسانية بمعناها العام » . وقد جعل فولكنر هذا الفرق بين الأقوال وبين الإنسانية أحد الموضوعات الرئيسية في جميع أعماله وبطريقته الخاصة . وبالمثل نرى أن كوتتين يطالب بأن تظل كادى « خارج الزمان » ولكنها تعيش فيه ولا فسكاك لها منه ، فهي مخلوقة من مخلوقاته ، ومن ثم نجدها تنتهك بالضرورة فكرة كل من بنجى وكوتتين عن العالم الثابت .

ويتخذ كوتتين لنفسه دور الحارس الأمين على شرف عائلة كومبسون فيحاول أن يضع لنفسه نظاماً خاصاً للشواب والعقاب والخير والشر داخل إطار

ما يفترض أنه الشرف . ويدرك كوتتين ، في ذلك اليوم بمدينة هارفارد حركة الزمان الدائبة من النور إلى الظلام من بدء حياته إلى يوم مماته ، والساعات على أشكالها تبين الوقت ولكنه يحاول ، يائساً ، أن يثبت أنها خاطئة لا يعتد بها . إنه يعرف أن لجسده ظلاً وأن لحياته الأخرى ظل صاحبها طوال السنين عبر تاريخ الأسرة ، وهو يحاول أن يبعد ذلك الظل وينجح آخر الأمر في إبعاده بانتحاره . ولكن الظل ليس سوى واحد من أشياء كثيرة تذكرنا بالنظام الطبيعي ، فرائحة زهرة العسل تعود به إلى الوراء إلى مسيسيبي ، إلى زفاف كادي ، إلى هيربرت هيد وإلى الحقائق التي لا فكاك منها ، حقائق الزمان والتغير . وزهرة العسل تذكرنا بالأمور الجنسية ، تذكرنا بالنمو الفزير الضخم كما تذكرنا بالإنحلال الذي تشير إليه أعمال كادي الشائنة . وعندما تفشل «جنة» طفولته يحاول أن يتجه بخطيئة كادي أنجهاً آخر فيفسق هوبها ، وهو أمر يجرمه الدين ، حتى يحمل تلك الخطيئة داخل عالم ثابت يمكنه أن يسيطر عليه . إنه لا يتورع عن تحويل النعيم إلى جحيم حتى يكون له وحده : «وبعدها أصبح أنا وأنت مثاراً للسخرية والفزع يلفنا ستار من العشق النظيف» . إنه يحاول ، كما قال جورج م . أودونيل ، أن «يحول الانحطاط الذي لا معنى له إلى قدر محتوم» .

وليست جهود كوتتين مجرد شجاعة وهمية غير هادفة . إن حديثه الداخلي يدل مرة بعد أخرى على فشل عائلة كومبسون في التماسك . فالفترة التالية ، مثلاً ، من ذكرياته عن عرس كادي في إبريل سنة ١٩١٠ توحى بعدد من الموضوعات التي تسير في اتجاه واحد حتى تنتهي كلها بفعل كوتتين الأخيرة :

« لم يكن بمرّة الترام هذه أحد من الزنوج ، وكانت القبعات داكنة وهي تتدفق عبر النافذة . كنا في طريقنا إلى هارفارد (عربة الترام وكذلك كوتتين منذ عام مضى) . ولقد بسنا ما كان يملكه بنجي (الأرض الخضراء التي باعها عائلة كومبسون لنادي الجولف لتوفير المال اللازم للعام الذي يقضيه كوتتين في هارفارد) . واستلقى (م - ٥)

على الأرض تحت النافذة وهو يخور (بنجى فى مناسبة زواج كادى)
لقد بسنا أرض بنجى الخضراء لكى يتمكن أخوك كوتتين من
الذهاب إلى هارفارد ، إنه أخوك الصغير .

والفقرات الأخيرة جاءت على لسان مسز كومبسون ، وبهذا تحقق الانتقال
بالزمان من أحد أيام يونيو فى هارفارد إلى إبريل سنة ١٩٠٩ .

« يجب أن تكون لك سيارة (هيربرت هيد هو الذى
يتحدث) . ألا تعتقد أنها خدمات جليلة يا كوتتين ، إننى أناديه
بكوتتين فقط كما ترى فلقد سمعت الكثير عنه من كانديس . »

وفى الفقرة التالية نرى أن ملاحظات مسز كومبسون قد جرت معها فيضاً
أن الذكريات الاليمية ، ذكريات محاولة كوتتين أن يمسح خطيئة كادى فكان
من أخذ منها خلية وهى محرمة عليه ، وانتهت الذكريات بالشكوى من قصور
أمه كلية :

« لماذا لا تكونون يا أبنائى أكثر من أصدقاء . نعم ، إن
كانديس وكوتتين أكثر من أصدقاء . لقد أتيت معها الفاحشة
فأصبحت أبا (كوتتين يوجه الحديث إلى والده ، وفيه يتردد صدى
الإعتراف بالخطيئة ، وهذا يدل على محاولة كوتتين أن يؤلف بين
الدين وبين عالمه الأخلاقى الخاص) . من اللؤسف أنه ليس لك
أخ أو أخت (توجه أمه حديثها إلى هيربرت هيد) ليست لك
أخت ، ليست لك أخت ، لا تسأل كوتتين . إنه يشر بالاهانة
هو ومستر كومبسون عندما أجده فى نفسى القوى أنزل إلى المائدة
معهما ، إننى أنزل إليها على حساب أعصابى ، وسوف أدفع الثمن
عندما ينتهى كل شئ ، وتأخذ ابنتى الصغيرة منى . إن أخى الصغيرة
ليس لها . . آه لو كان فى وسعى أن أقول إنه ليس لها أم . »

وينتهى الجزء الخامس بكوتتين بمنظرة عرضت بغاية الذكاء والفطنة لذكرى ما قاله أبوه ، وبينما هو يعد المدة لينتحر غرقاً (وهو الأمر الذى ظل يعدّه طوال اليوم) نرى أن الأصدقاء تطاردوه ، أصدقاء ما قاله أبوه طوال صراعه ضد ما عرفه من خطيئة كادى . ويظل والده يتساءل عما فى فعله كوتتين من كرامة حتى يحنثى ذلك التساؤل كلية كما يحنثى إيمان كوتتين بأن ما فعله يعتبر تضحية بطولية .

« وعلينا نحن وهو أن نظل متيقظين ، حتى نرى الشر وقد انقشع لفترة ولو أن الأمر ليس كذلك دوماً . ولا ينبغي أن يدوم الشر طويلاً أمام رجل يتصف بالشجاعة ، على ندرة وجود مثل هذا الرجل . إن فى مقدور كل إنسان أن يحكم على مزاياه وصفاته ، والحكم على شخص بأنه شجاع أو جبان أم بكثير مما يأتية من أفعال يترتب عليها نعتة بهذه الصفة أو تلك إن الإنسان لا يدرك ما نضبه جوانبه من فضائل أو رذائل لكي يحكم عليها فى نطاق الحقيقة العامة ، ذلك لأن تتابع الحوادث الطبيعية وأسبابها تلقى ظلالها على الإنسان كما ألقت ظلالها على بنجى . إنك لا تفكر فى المسائل التى يحدها زمان ومكان ، ولكنك تفكر فى الارتفاع إلى درجة الآلهة وفيها تصبح الحالة الذهنية الموقنة متناسبة الأجزاء تملو بتفكيرها فوق مستوى الجسد فتدرك نفسها كما تدرك الجسد »

ويبدأ الجزء الثالث ، الخامس بحيسون ، بطريقة « منطقية واقعية » : « إذا عهرت المرأة ظلت ساذجة فى غيرها » . وقد وصف فولكتر جيسون ، فى الملحق الذى كتبه ، بأنه « أول وآخر عاقل فى عائلة كومبسون منذ كالودين الذى مات أعزب ولم يخلف وراءه ذرية . لقد كان يؤمن بالمطلق العتلى أو هو فيلسوف بالمعنى التقليدى القديم للفلاسفة الرواقيين : إنه لا يفكر إطلاقاً فى الله بطريقة أو بأخرى ، ولا يقيم اعتباراً لأحد إلا البوليس ، ومن ثم فهو لا يخشى

ولا يحترم سوى للراة الزنجية (ديلسى) . وهذا القول ، بطبيعة الحال ، ثناء ساخر على تعقل جيسون ويشبه « تماسك » قليم سنوبس : تماسك محدود أنانى غير إنسانى . وخطيئة كادى تعنى عند جيسون ببساطة أنه قد الوظيفة التى كان قد وعده بها هيربرت هيد فى البنك قبل إلغاء الزواج . إنه لم يمين إذن فى الوظيفة الموعودة مكافأة له على « على خرق الاتفاق » فيوقف صرف الشيكات التى تبعت بها كادى لإعالة مس كوتلين ويودع ما يقتصده من مال فى صندوق من الصفيح (تسرق مس كوتلين محتوياته قبل أن تهرب) .

إن هذه هى الحقائق المجردة عن مقدار وهى جيسون . إنه ، دون دهاء أو لمسات خطائية ، شعور عنصري ، شعور ذلك الذى لا يهتم بشيء سوى نفسه ، شعور يفيض بالغمز والتلميح الذى يقطر حقدًا ، وعلاوة على ذلك فهو شعور « مفرض » يغلفه « إدراك سليم » سطحي . وكان من نتيجة إطرأ أمه له ووصفه بأنه الوحيد « للعقول » فى عائلة كومبسون أن وقع فى النهاية فريسة لنوع من السخرية « القانونية غير المشروعة » ، لأن مس كوتلين إذ تسرق أمواله فهى لا تستعيد أموالها فحسب ، بل تفعل ما يفعله جيسون شخصيًا بنصفه وروحه . إن رجلاً ذكياً مثله لا تغلبه إلا نفسه كما جاء فى « مشكلة الزوج » . ولما كان جيسون قد قطع صلته بالإنسانية فقد جاءت هزيمته آخر الأمر على يديها فى شخص « الرجل ذو العنق الأحمر » (لم يعرف عنه شيء أكثر من ذلك) الذى هرب مع مس كوتلين ونتيجة لسلسلة من المصائب غير المعقولة التى تعرضت لها رحلته لاستعادة ما سرق منه . ومهما يكن من أمر ، فقد ظل حتى النهاية لا يفكر فى شيء سوى « الصفقة التجارية » التى فشلت :

« إنه لم يفكر فى ابنة أخيه على الإطلاق ، ولم يفكر فى التقدير التعسفى لقيمة أمواله . إن ذلك كله لم يكن ، بالنسبة له ، شيئاً متكاملًا أو فردياً طوال عشر سنوات ، إنه كان مجرد رمز للعمل فى البنك ، وهو العمل الذى حرم منه حتى قبل أن يحصل عليه . »

٢

وفي الجزء الرابع نجد أنفسنا نتحرك في العالم ذاته لأول مرة . إننا ما نزال مع عائلة كومبسون ولكننا لا نتورط في التفكير بعقليتهم . إننا نطل على المنزل من الخارج دون أى انفعال كما لو كنا نعبّر الشارع من جانب إلى آخر لنلقى نظرة نقيم بها ذلك المنزل . ومن هذه الزاوية تبدو ضالة هذا المنزل الذى يبدو عجيباً بعض الشيء ، ومن هنا لا بد أن نعيد النظر في وجهات النظر المختلفة تجاهه (وهو أمر توقعنا حدوثه الآن) . وأول شيء نلاحظه هو احتلال ديلسى مكان الصدارة باعتبارها الشخصية الوحيدة في الرواية المتزنة اتزاناً تاماً والشخصية الحقيقية . وتربط فولسكنز بين عزتها ووقارها وبين الحقائق والقيم العالمية ، وهى الحقائق والقيم التى ستصبح الوسيلة النهائية فى الحكم على عائلة كومبسون وفى الفقرات البارزة الأولى من هذا الجزء ترى ديلسى وهى تغادر مسكنها مرتدية أفرثيابها بمناسبة عيد الفصح :

« وينسدل الثوب فى روعة من فوق كتفها عبر نهديها للتدليين ثم يضيق فوق بطنها وينساب مرة أخرى متكوراً قليلاً ، فوق ملابسها الداخلية التى سوف تخلصها ، واحدة وراء الأخرى عندما يأتى الربيع بجوّه الدافئ . أما لونها فيجمع بين العظمة وبين صفرة الموت . فقد كانت امرأة ضخمة فى يوم من الأيام ولكنها بدت الآن كهيكل عظمى قد لف ، فى غير عناية ، بطبقة من الجلد الذى يعود فيلتصق بشدة على بطن تكاد لا تختلف كثيراً عن بطن أصابها داء الاستسقاء فبدت المضلات والأنسجة كما لو كانت شجاعة أن تحملا جسداً استهلكته الأيام والسنون فلم تترك سوى هيكل لا يقهر نهض كالأطلال أو كلمات الطريق متحدياً النوم بمزيمة لا تقل . »

ونحن نذكر أيضاً ما آله إليه بقية أفراد عائلة كومبسون . إن بنجى يظهر أمامنا « كرجل كبير يبدو أنه قد من مادة لم ولن تتلاءم ذراتها بعضها مع بعض ولا مع الجسد الذى يضمها جميعاً » . ويبدو أمامنا جيسون وأمه وقد جالسا إلى مائدة الفطور « أحدهما بارد ثاقب الفكر ذو شعر مجعد مصنف برزت منه خصلتان انسابتا على جانبي جبهته وعينان في لون البندق يتوسط كلاهما حدقة تحوطها خيوط سوداء في لون الرخام ، أما الأخرى فباردة مشاكسة يتوجج البياض شعر رأسها . أما عيناها فذا بلتان يبدو عليهما الإعياء ومعتمتان حتى لتبدوا كما لو كانتا كلهما حدقة أو قرنية » . وتقول مسز فيكرى في كتابها « قصص ٤٧ » إن ديلسى تمثل القاعلة الأخلاقية التى يتصرف الإنسان ، عند تحقيقها ، بدافع من إنسانيته ، وهو الأمر الذى حاد عنه آل كومبسون ، كل في عالمه الخاص به وتتحول النظرة لا إلى ديلسى فتسب بل وإلى كنيسة الزنوج حيث تسمع شعار عيد النصح . ويرأس القارئ بهذه الشعار القس شيجوج "Shegog" من سانت لويس ، وهو « ذو وجه أسود ذابل مثل قرد مجوز صغير » ، ولكنه مؤمن أشد الإيمان برسائته ، ويبدو أن جسده كان يغذى صوته ليؤدى به تلك الرسالة . ويشير القس في موعظته عن « الذكريات ودم الخروف » إلى بساطة الشعور الدينى فيلقى أضواء كثيرة على انحلال آل كومبسون ويصل إلى مستوى عالمي من الحكم على الأشياء .

وتعود ديلسى من الصلاة وهى تحدث نفسها « لقد بذرت البذرة الأولى والأخيرة لقد بذرت البداية وأرى الآن النهاية » . لا شك أنها تقصد بداية آل كومبسون ونهايتهم ، إذ أن جيسون لن يساهم في خلق جيل آخر منهم ، كما هربت مس كوتلين بعيداً عن العائلة . لقد انهار البيت ولكننا ننظر أخيراً إلى آلام ذلك البيت وشجونه نظرة تختلف عن نظرتة إلى نفسه . وتنتهى « الصوت وسورة الغضب » بزيارة لاستر وبنجى للقابر . ونرى لاستر وقد تحول إلى جانب الخطأ بحث ودهاء ، وفي الوقت الذى نرى فيه بنجى وهو يحتاج على

ما وقع في خلل وخبل ، يصل جيسون وبعد عر بته في غضب ويمضي مرة أخرى في يسر وهدوء : تعود الشواهد والأشجار والنوافذ والأبواب واللافتات كل إلى وضعها الطبيعي .

وأخيراً تنتهي القصة بالخدام الزنبي والرجل الأبله ، اللذين آتخذ منهما فولكنر وسيلة نرى من خلالها الحقائق البسيطة التي هرب منها أفراد عائلة كومبسون ، فتدرك الآن بالقلم أن أفق بنجي أفق محدود (إنه « شخصية للمسيح » بالمعنى الضيق للغاية) يجب مساعدته والسر عليه باستمرار . وبهذا نجد أنفسنا مع ديلسي « كنموذج أخلاقي » . علينا ألا نأخذ مأخذ الجدل الشديد أن تدهور عائلة كومبسون يعتبر كناية عن تدهور أرسقراطية الجنوب ، فإن المشاكل والتصرف سيالها في القصة كافية لما تحتاجه منها ولكنها ، بطبيعة الحال ، قد تؤدي إلى التوسع خارج نطاقها مع ما قد يشككه هذا التوسع من مجازفة . وكان يتعين على فولكنر نفسه أن ينطلق إلى ما هو أبعد من نطاق عائلة كومبسون في قصة « أبسالوم » كما سنرى فيما بعد .

٣

تشبه قصة « وأنا على فراش الموت » قصة « الصوت وسورة الغضب » شيئاً سطحياً يتلخص في أن كليهما تجربة للونولوج الداخلي والسردي ، وأن كلاهما تروي قصة عائلة وموقف كل فرد من أفراد العائلة من بقية أفرادها . وتبدو القصة الأولى أكثر صعوبة ولكن الواقع أنها أكثر تعقيداً ، فهناك أكثر من صوت يروي القصة ، هناك حوالي خمسة عشر رواية وتسعة وخمسون قصاً بدلاً من أربعة . ولكن هذا كله لا يبدو أن يكون تعقيداً وتنوعاً للحركة . فالواقع أن الحركة واضحة للغاية ويمكن تصورها (وشمها) بصورة مباشرة . وفي كل قسم من الأقسام التسعة والخمسين يقوم فرد من عائلة بندرن "Bundren" أو من خارجها بتوجيه الحركة وتأمل معناها . وتنوع

هذه التأملات وفقاً لمدى ارتباط ذلك الفرد بموت الأم ودقتها أو التزاماته حيال ذلك . وهذه ميزة ملحوظة للأسلوب القصصى التأمل .

والأحداث بسيطة في حد ذاتها : تموت آدى بندرن . وتحقيقاً لرغبتها ينقل جسدُها إلى مدينة جيفرسون ، على مسيرة أربعين ميلاً تقريباً ، لدفنه . ولكن الجو يتدخل وتضطر مياه الفيضان المشيعين لساوك طريق متعرج لتجنبه . وتغضى تسعة أيام على هذا النحو قبل أن يوضع الصندوق الذى يضم رفاتِها فى مستقره الأخير بعد أن فاحت رائحة النفن التى أحسها كل من مرت به الجنازة . وتنقضى هذه الأيام التسعة فى صراع مع الفيضان ومع حريق تسبب فى إشعاله أحد الصبية ومع تهديد الطيور الجارحة وتعرض للشيعين لكسر سيقانهم وغير ذلك من الحسائر والمصائب الطارئة . وأخيراً ، وبعد دفن آدى ، يظهر زوجها الحزين مع مسز بندرن الثسانية وهى امرأة تشبه البطة فى خلقتها ، أليقة للظهر من رأسها إلى أخمص قدميها ، جاحظة العينين ، صارمة النظرة كما لو كانت تَحْمَلُ فى شخص لتقول لا شيء . وتمحضر معها حاكياً على سبيل الوسطة ، وتعود أسرة بندرن وقد اجتمع شملها من جديد (فيما عدا دارل الذى أرسل إلى مستشفى الولاية فى جاكسون) .

وقد ذكر فولكنر أنه قرر « أن يعرض عائلة بندرن لأكبر كارنتين عرفهما الإنسان وهما الفيضان والنار » . ولكن القصة ليست مجرد سرد لايكوارث أو تحقيق هدف لم يحققه أحد من قبل بالرغم مما يعترضها من صعوبات خطيرة ، كما أنها ليست من كوميديا الرعب والفرع . وأياً كان ما فيها من دلالات دينية أو خرافية فإنه لا يبدو أن يكون مجرد استنتاج . والقصة ، قبل كل شيء ، دراسة نفسية لوجهات نظر متعددة حيال إحدى الحقائق ، والحقيقة فى هذه الحالة ليست هى الموت ولكنها ظروف الميلاد والحياة .

وتفسير القصة على هذا النحو يحمل آدى أساساً مركز الثقل فيها . إن

إدراكها لماضي عائلة بندرن وتذكرها له هو الذى جعل من القصة ما هي عليه :
التأملات ، سواء في الأسلوب أو في وجهة النظر الخاصة بوضع كل فرد من أفراد
عائلة بندرن بالنسبة للمجموع . إن لآدى مونولوجاً واحداً ، ولكنه في الواقع
مفتاح القصة . وتبدو سخرية الكاتب في وضع هذا للمونولوج داخل إطار الحركة
الخارجية بعد إنقاذ تابوتها من مياه الفيضان على يد ابنها جويل "Jewel".
ويتم المونولوج « وأنا على فراش الموت » ولكنه يظهر لنا وهي راقدة جثة هامدة
أى أن إرادتها القوية هي التي ما تزال تمل على أولادها كيف يتصرفون .

وعندما تبدأ هذه الفقرة تتذكر آدى حياتها بالمدرسة قبل زواجها من آس :
« إننى لأذكر كيف كان والدى يقول دائماً إن سبب الحياة الدنيا هو الاستعداد
للبقاء في الدار الآخرة فترة طويلة . . . » . ولكي تتخلص من المدرسة التي
كانت تكرهها « أخذت آس » . واكتشفت بعد قليل ، عندما وضعت طفلها
الأول أن « الحياة فظيمة وأن ذلك سرها . كان ذلك عندما تعلمت أن الأقوال
لا تفيد ، وأن الكلمات لا تصلح حتى للتعبير عما تحاول التعبير عنه » . إن هذه
« الكلمات » — كما تذكر — كلمات آس ، ويظل آس « رجل أقوال »
يتخذ من الكلمات وأمثال الجماهير تسكئة يتجنب عن طريقها كل مسئولية
العمل . ولكن كاش "Cash" ، طفلها الأول الذي أنجبته بعد أن فقدت حب
آدى وثقته ، يثبت أنه شخص على معقول يمكن الإعتماد عليه ويمكن اعتباره
إلى حد ما « البطل الشعبي » للقصة .

وكان مولد كاش هو الخط الفاصل في علاقة آدى بزوجها . لقد عرفت
عندئذ أن « على كل منا أن يعامل صاحبه بالأقوال كما يتأرجح العنكبوت معلقاً
من خيط في فمه . . . » لقد كانت الكلمة « مجرد شكل للـ حاجة » . ولكن
شعورها بالمرارة يزداد مرة أخرى عند مولد طفلها الثاني : « ووجدت بعدئذ أنه
قد أصبح لي دارل "Darl" وبدأ الأمر كما لو كان (آس) قد غدر بي ، فغبتك

أراء كلمة كذالة شناعة طعننى من خلالها من الخلف.....» وقد ترجمت شعورها بالمرارة من هذه « الخدعة » إلى شعور بالمداء نحو دارل الذى أضجى أكبر فراد العائلة ضجيجاً وأكثرهم استجابة للغضب السريع ، وانتهى به الأمر إلى أن أصبح أكثرهم تخريباً . ولقد كانت أفعاله وأقواله حيلة يائسة لتأكيد ذاته وكمضوى الجنس البشرى وفى العائلة ، كما كانت أقواله الخطائية وأفعاله للنسبة بالعنف نتيجة مباشرة للظروف التى جاء فيها إلى هذا العالم .

وهنا تدرك آدى إدراكاً تاماً كيف ترتفع الأقوال فى الفضاء كخيوط رفيع بينها تمتد الأفعال فى خط يسير على الأرض متشبثاً بها وما تكاد تنقضى فترة حتى يتواعد الخيطان ويفلت زمامها من يد الإنسان . ثم هى تقطع كل مودة بزوجها (« لقد انتهى بالنسبة لى وإن لم يكن قد عرف أنه انتهى ») : ولشأت بعد ذلك علاقة بينها وبين الواعظ هوايتفيلد "Whitefield" وكان هو الآخر رجل أقوال . وأثمرت هذه العلاقة طفلاً غير شرعى هو جويل .

وقد ولد جويل نتيجة لاختبارها كلمة « خطيئة » وممارسة الخطيئة نفسها : وتوقفت هذه الممارسة إذ أحست أن هوايتفيلد لم يشترك فيها كما ينبغي . وأصبح جويل بالنسبة لها إبناً الحقيقى الأوحده ، الإبن الأوحده الذى يرتبط مولده بآنس . « وكان الحال بالنسبة لجويل أن هذا الدم القذى كان يغلى فى عروق وكنت أضطجع فى هدوء وسط السكون البطيء استمداداً لى أنظف ثوبى » . وتهدأ آدى إلى جويل بمهمة خلاصها ، وهذا معناه السير قدماً بتابوتها إلى مقابر العائلة فى جيفرسون . وقبل أن تموت قالت لكوراتال "Cora Tull" (وهى جارة مستقيمة مخرورة عديمة الإحساس) إن جويل « هو الصليب الذى يحمىنى وسوف يتم على يديه خلاصى . وسوف ينبجىنى من الماء ومن النار، وسوف يتقذنى بالرغم من أننى قد أضمت حياتى » .

وهذا هو ما قام به جويل بالفعل ، إنه إنسان قليل الكلام لا يؤمن

إلا بالعمل الخالص (لم يجر على لسانه سوى مونولوج واحد كان يقطر حقدًا وكراهية لبقية أعضاء أسرة بندرن) . والصراع الأكبر في القصة لا علاقة له « بإتمام آنس لرسالته » — وقد تكون له علاقة طابرة به — أما القصة فهي أساساً قصة العلاقات المتوترة بين دارل وجويل ، بين الإبن الذي لم يكن أحديريد مولده والإبن غير الشرعي . أما عن بقية الأبناء فتقول آدى « لقد أنجبت لآنس ولدى ديوى ديل لكي أنسى كيف أنجبت جويل ، ثم أنجبت منه فاردامان ليحل محل الطفل الذي سلبته منه ، ومن هنا أصبح له ثلاثة من الأولاد ولكنهم ليسوا أبنائي . وكان في ميسوري عندئذ أن أستعد للموت » .

ويفسر لنا مونولوج آدى الأمور بجلاء ، كما نرى أن ما نلاحظه على الأسلوب من غرابة ، وكذلك الانتقال المريب من أجزاء إلى أخرى قد ذاب في ضوء سيطرة آدى على وضع أبنائها وتجاوبهم معها . ومن الأمور للناسبة أيضاً أن يقترب موقف فاردامان وديوى ديل في النهاية من موقف دارل حتى يشبهاء إن ثلاثهم أبناء آنس ويقفون من آدى موقفاً يتسم بعدم الإكتراث والمبالاة . ويصل الأمر في النهاية إلى تقارب أسلوب مونولوج فاردامان من أسلوب دارل بالرغم من تفاوتهما في السن بحوالى العشرين عاماً (فاردامان في حوالى الثامنة من عمره بينما يناهز دارل الثامنة والعشرين) . وثمة تفسير لقدرة دارل الغريبة على الرؤية فيما وراء حواجز المكان والزمان ، إن تأمله في الوجود يتصل اتصالاً مباشراً بما يحسه من عزلة وانفصال عن والدته :

إنتى لا أدرى من أنا ، إنتى لا أدرى إن كنت موجوداً
أو غير موجود . إن جويل يعلم أنه موجود لأنه لا يدري أنه لا يدري
ما إذا كان موجوداً أم غير موجود .

ووجود جويل مرتبط بوجود آدى ، فكلما تموت آدى وتدفن نهائياً يصبح حاضر جويل ماضياً . أما وجود دارل فيتوقف على مقدرته على شق طريقه

في الحياة ، وعندما يفشل فإنه يفشل كلية في الحياة ويذهب إلى مصحة المصابين بانفصام الشخصية في جاكسون حيث لا أهمية على الإطلاق للوجود أو عدم الوجود . ويتحدث كاش ، وهو إنسان معقول للغاية ، عن هذه المأساة حديثاً واقعياً معقولاً :

« إننى لا أعتقد ، في بعض الأحيان ، من الذى له الحق في أن يحكم على إنسان بأنه مجنون أو عاقل . إننى أرى ، أحياناً ، أنه ليس بيننا مجنون محض كما أنه ليس هناك عاقل كامل العقل ، اللهم إلا عندما يختل توازننا فنضعه في هذا الجانب أو ذاك »

ونحن نرى شتون أسرة بندرين على ضوء حالة إدراكهم للتغيرة ، فنرى تفسيراً شافياً لما فيهم من متناقضات ، لكننا لانفهم هذه المتناقضات إلا فهماً ناقصاً أو لعلنا لانكاد نفهمها على الإطلاق من وجهة نظر أولئك الذين لا يعيشون في نطاق الأسرة وهم حوالى ثمانية أشخاص يتقاسمون ست عشرة غرفة في القصة . وليس بين هؤلاء جميعاً سوى دكتور بيبودى "Dr. Peabody" الذى يبدو أنه ذو عقل ثاقب في أسرة بندرين . ففى اللونولوج الوحيد الذى يؤديه يتحدث عن الموت على أنه « مجرد وظيفة يؤديها العقل كما لم يؤديها أولئك الذين يحل بهم المصائب » .

أما « بقية الترباء » فيختلفون في مدى عمق إحساسهم أو سطحيته أو رغبتهم في الجمالة . ثم إن ما يبدو أنه من ملاحظات على التوتر في عائلة بندرين (وهو في بعض الأحيان توتر كوميدى بما فيه الكفاية) يحوله إلى ملهاة سطحية لا عمق فيها على الإطلاق . وليس ثمة شك في أن كوراتل من أبرع الشخصيات الكوميدية التى رسمها فولكنر . وينظر زوجها فيرنون "Vernon" إلى قمتها في الله وإيمانها بشوابه وعقابه بشيء من الفكاهة والضحك « « إننى أعتقد أنه إن كان ثمة رجل

أو امرأة في أى مكان على الإطلاق يريد الله أن يجمعهما في شخصية واحدة حسبما شاء،
فهذه الشخصية هي كورا . وأعتقد كذلك أنها تتغير كثيراً في وضعها الجديد مهما
كانت الصورة التي يدبر بها أمورها . وأعتقد كذلك أن هذا سيكون خيراً للإنسان.
وحسبنا أننا سنحبهم على أية حال ، ثم حسبنا أننا سنهتج نهجهم ونسير
على منوالهم » =

الفصل الرابع

النسيج المعقد

١

قبل أن ينتهي فولكنر من عمله الكبيرين التاليين — «النور في أغسطس» و «أبسالوم، أبسالوم!» — كتب ما يعتبره الكثيرون «قصة هزيمة» وهي قصة «الحراب» التي زعم أنه جلس في سنة ١٩٢٥ ليكتبها على أنها «فكرة رخيصة كتبها ليكسب منها بعض المال». لقد حاول أن يعرف ما إذا كان في ميسوره أن يكتب شيئاً يمكن أن يبيع منه عشرة آلاف نسخة على الأقل. وعندما قدمها للناشر صمق هذا الأخير وأعاد الأصل إليه فأجرى فيه تعديلاً شاملاً.

ومهما يكن من نوايا فولكنر فإن الكتاب تعرض لحملة شديدة من النقد عند ظهوره ووصف بأنه رهيب «مخجل»، و «هجوم مدبر للاستخفاف يقول الناس والسخرية من قدرتهم على تمييز الفث من السجين» وكتاب يفيض «بالفسوة السادية» و «كتاب مزيج مقيم لا هدف له». ويبدو أن فولكنر نفسه أراد أن ينقذ الكتاب من «مصادره الوضيعة الدنيئة». قال إنه لم تكن له أية سيطرة عليه بعد أن طبعت مسوداته «لقد أصبح بالفعل في حوزة الجمهور». ولكنه تمكن من إنقاذ بعض شخصيات القصة وذلك عن طريق التأمل في الماضي، كما أعاد دراستها وذلك في قصة «جنازة راهبة». وبالرغم من كل هذا فإن لقصة «الحراب» دوراً هاماً في أعمال فولكنر.

فهذه القصة تكاد تعتبر، من ناحية، من أكثر تعليقاته على المجتمع الحديث إثارة للضجر والملل كما أنها تسير على نمط يشبه استعراض «الأرض الحراب».

والرعب الذى تتضمنه القصة ليس مجرد رعب انتقامى كما أنه ليس نتيجة لاستغلال فولسكز لإثارة العواطف . والقصة أساساً بحث لأسباب فشل القانون — الأخلاقيات المشروعة والقوة الأدبية التى يتمتع بها « المحامى ذو النوايا الطيبة » — فى تفسير الشر غير المشروع أو مواجهته للقضاء عليه : والخصمان فى هذه القصة هما هوراس بنباو "Horace Benbow" وبوباي "Popcye" ويمثل كل منهما طرازه بين الناس أجل تمثيل « وسرعان ما يتضح لنا التناقض بينهما من بداية الفصل الأول عندما يقف كل منهما وجهاً لوجه أمام الآخر عند النافورة ، بنباو رجل طويل القامة نحيف الجسم عارى الرأس يرتدى سروالاً مهلهلاً من الصوف القائلة الرمادى ويحمل سترة من قماش التويد على ذراعه » أما بوباي فذو وجه « لبشرته لون عجيب لا أثر للدم فيه كما لو كنت تراه فى وضوح النهار أمام نور كهربائى . أما منظره فى قمبته القش المائلة على جانب رأسه وقد وضع يديه فى خاصرته فكان له ذلك الطابع السطحي الغث الذى يتسم به المدن الرخيص للطروق » .

إن بوباي « مخلوق غير طبيعى » . والصور المستخدمة لوصفه مأخوذة إما من للمادن أو من الميكانيكا . إنه يفتت الطيعة ويخشىها لأنها عدوه فى كل دقيقة من دقائقها . وهو يقطن « حطام منزل » ليس حوله « ما يدل على الاشتغال بالزراعة كمحراث أو أية آلة أخرى ، كما أنه لا أثر هناك لحقل فى أى اتجاه على امتداد البصر . . . » وعلى العكس من ذلك نرى بنباو إنساناً على الفطرة ، طيب السريرة ، حسن النية ، ينتصر للحق والعدل . وهو يقول لزوجته « لا يمكننى أن أقف مكتوف اليدين أمام ظلم يرتكب . . . » إن مجرد الإشاحة عن الشر أو المساومة عليه نوع من الانحلال » . ومع هذا فهو فى الواقع غير قادر على مواجهة الشر ، بل إن الشر يتغلب عليه عندما يترضى طريقه . ويجد أخيراً أن تعقيدات القانون المعروفة لا تتناسب إطلاقاً مع طبيعته غير المعقولة .

ويلتقى بنباو بالشر فى قصة تمبل دريك ، وهى زميلة طافت بمحض الصدفة

في أدغال بوباي وإن خرجت منها سليمة . وعندما يعود بنباو من ممفيس يخرج من تجربة المعجز الرهيبة مغلوباً على أمره :

« لو أنها ماتت الليلة لكان أفضل لها . . . ولي أنا الآخر .
لقد فكر فيها وفي بوباي وفي المرأة وفي الطفل وفي جودوين وقد
وضعوا جميعاً في حجرة واحدة خالية بميتة قريبة وصيقة : لحظة
تناوب واحدة بين الغضب والدهشة . . . أزيلت من الجانب القديم
للموسى للمالم ولعل هذه هي اللحظة التي ندرك وقر فيها بأن
هناك طابعا منطقيا لشر ، أننا نموت . . . »

وهذا مقياس لرعبه وهزيمته . وبالرغم من كل ذلك فهو يصمر على المعنى
في فعل الخير في ضعف ودون جدوى . إنه عاجز عن إثبات الخير للتأكد الفعال .
وفشل القانون لا شك يرجع جزئياً إلى فشل الحماس . وفي النهاية نجد أن جهودهم
لإنقاذ لي جودوين من تهمة قتل ملفقة قد انتهت نتيجة لانفجار أعمال العنف
التي قامت بها الجماهير في غير تغل ، فيما كم جودوين محاكمة عرقية ويفلت
بنباو بجلده بمعجزة . ويتمتع الفشل مرة أخرى بسبب تماسك تمهل دريك
وإخفاقها في هذا التماسك لرغبة والدها في إنقاذ سمعته وإخفاق الإجراء القانوني
وعدم الاهتمام إلى الوسيلة القانونية المناسبة .

وقد تناولت قصة « الحراب » الشر على أن له منطقته الخاص به ، وهو
منطق ثابت لا يتغير وإن كان يتسم بالمخاطبات ولاحافز له على الإطلاق . وللاذيلة
تماسكها في نطاقها الخاص بها تماماً كما كان تملك فليم سنوبس نابماً أصلاً من
ذات نفسه ومتمشياً معها . والشئ الذي تفتقده في كل حالة (وفي حالات أخرى
كثيرة في أعمال فولكنر) هو الإحساس بالإنسانية أو عدم وجود حلقة تربط
تلك الحالات بالإنسان ، إما عن طريق الضعف أو عن طريق القوة . ولقد
حاول فولكنر في أعماله الأخيرة أن يوازن بين الشر من هذا الطراز وبين
الإحساس بالحق والخير الذي لا يقل عنه قوة وله من القرصة ما قد يجعله يسود .

وقد يكون ما ساء قراء قصة « المحراب » أكثر مما تنضح به من بذاعة فائقة هو تقاعس نوايا بنبأ الطيبة تقاعساً يحز في النفس . وكان فولكنر نفسه على استعداد للتخلي عن مثل هذا البث لأن ما تضمنته قصصه الأخيرة من معاني الألم والعذاب قد خفت حدتها كثيراً . إما بطريق التورية أو بالطريق الدرامي : فمثلاً يتقدم الشاب أو المرأة الزنجية أو الأوباشي ابن الزنى ليتحمل الشر والظلم ويتبرأ منه في صبر وأناة أو يثبت أن في مقدور الإنسان أن يتغلب عليهما بل لسوف يتغلب عليهما دون شك . ولكن قصة « المحراب » لم تكن بمنجاة من هذا الاتجاه ، فنقط الضعف في بنبأ تكاد تكفي لإثبات انتصار الشر على الخير يساعدها ويشد أزرها جين جوان ستيقنس وانحلال تمبل دريك وقلق والدها الشديد لإلقاء ماء الوجه والسمة . وفي النهاية نجد بوباي نفسه وقد وقع فريسة « للظلم » فيعدم لجريمة لم يرتكبها دون أن يفعل شيئاً للدفاع عن نفسه .

٢

أما قصة « النور في أغسطس » فتعالج مشكلة الشر بطريقة أكثر تعقيداً ، فبعد الضوء وقد ألقى عليها من كل زاوية يمكن تصورهما سواء كان ذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بالرؤية الواضحة أو بالمعزى الضمني المستتر أو الحاجة الكامنة ، أو المهدوء الظاهري . ونطالما قصة « النور في أغسطس » بحيوية وحرارة لا تنبض بمثلها قصة « المحراب » ، وهي تحليل مستفيض للنزعة الإنسانية لخلق الشر ومعاناته سواء كانت لغة التعذيب أو الانحراف الجنسي المشرب بالقسوة أو كانت ساكنة هادئة .

والقصة في مطلعها يحيم عليها السلام والوثام لا تكاد تتم عن العنف الذي ستتطور إليه الأمور فيما بعد . وتظهر ليناجروف وهي ماضية في رحلتها الطويلة من ألاباما بحثاً عن والد طفلها : درب هادي مفروش بالإيمان في غير ضجة أو إعلان يسلكه أناس ذوو وجوه سمحة وأصوات رحيمة . . . تتابع طويل

على وتيرة واحدة لتغييرات هائلة لا تحيد عن طريقها ، تتابع الليل والنهار والنهار والليل ، وهي تشق طريقها مستقلة عربات مألوفة وأخرى غير مألوفة كما لو كانت في موكب من آلهة الأساطير ارتفع ضجيج عرباتها . وهي ماضية في سيرها إلى الأبد دون تقدم عبر القابر ، وعندما تقارب للركبة من مدينة جيفرسون ، يشير السائق من أعلى التل إلى حريقين يظهران على مرمى البصر ، إيهما الدخان المتصاعد من أحد مصانع الأخشاب ، والحريق الذي يلتهم منزل جونا يردن ، التي اغتيلت . وهكذا يلتقي الخلقان الرئيسان للقصة : وتميش لنا في جو مشحون بالعنف وإن كانت لا تتعرض له . ومركز أعمال العنف هي مدينة جيفرسون حيث عمود الدخان الثاني الذي رآته عن بعد .

ويتأكد مصدر العنف في الفصول التالية ، فيدخل جو كريستاس القصة ، وهو شخصية بحيرة ، أكثر الشخصيات التي رسمها فولسكنر في أعماله حرامية . وقد وصفه ألفريد كازين ، بحق ، بأنه « فكرة مجردة يسمي الكاتب إلى تجسيدها في هذه الشخصية ، إنه أكثر الشخصيات القصصية عزلة في القصة الأمريكية ، إنه أكبر مثل يمكن تصوره للانزالية في المجتمع الأمريكي » . وتأتي الدفعة الكبرى للمأساة في « جو كريستاس » من الصدام بين عالمه الخاص وبين العالم أجمع وهو يحاول تأكيد وجوده من داخل ذات نفسه إلى خارجها عن طريق مجموعة من المستويات الأدبية والعقوبات التقليدية المعترف بها . ولما لم تتيسر له هذه أو تيسرت له مناقضة بعضها البعض ، على أحسن الفروض فقد انساق إلى العنف بل فرضه على نفسه في صورة غموض في النسب ، أهو زنجي أم أبيض ، ينتحله بمحض اختياره في دوره الذي ارتضاه لنفسه كشهيد أو كبش فداء أو صورة ممسوخة للمسيح (ليس هناك أي دليل على وجود دم زنجي في عروقه) .

وتبدأ قصة كريستاس في ملجأ أيتام (وهو في الخامسة من عمره) حيث توجه إلى حجرة خبيرة الطعام ليتذوق معجون أسناتها ، وهناك يتاجأ بحضورها ،

وهو مختبئ وراء ستارة ، وممارستها الحب مع الطبيب اللقيم . وعندما تكتشف وجوده هناك تمطره بوابل من الشتائم بصوت رفيع غاضب مفتوح : « أتتجسس على أيها القار ، أيها الزنجي الصغير إن الزنا » .

« ولم يدر بخلاها إطلاقاً أنه كان يؤمن بأنه الشخص الذي أخذ بالخطيئة ، وأنه يتعذب بالعقاب الذي تأخر فرضه عليه ، وأنه وضع نفسه في طريقها لكي ينتهي من ذلك العذاب فيأخذ نصيبه من الضرب ، وبهذا يتم التوازن وينتهي كل شيء » .

ويزداد ارتباكاً عندما تعرض عليه دولاراً من النقضة رشوة له « واستمر يمانى من الصدمة والدهشة والغضب » .

وعندما تفشل في رشوته لكيلا يبوح بما رآه ، وهو ما لا يعرفه على أية حال ، تسلمه إلى سيمون ماك إيشيرن ، وهو رجل دين من الكنيسة المشيخية صارم بفيض مرارة وعلى قدر كبير من الثقة بنفسه . وهنا يجد كريستاس ، على أقل تقدير ، شيئاً من اللطمة في معرفة بعض أنواع العقاب التي يفرضها المجتمع على ما يأتيه الإنسان من ذنوب ، وذلك بالرغم من كرهه لذلك الرجل . وهنا نجد أن التوازن قد تحقق على أقل تقدير . لقد وصفته خبيرة الطعام بأنه « زنجي أمين » ويضيف ماك إيشيرن إلى ذلك اعتقاده بوجود فئة مختارة وأخرى فرضت عليها اللعنة ، وبهذا يخلط بين صرامة مذهب كلفن الديني ومشكلة العنصر والدم . ولسكنه يقع في حب خادمة عاهر في المدينة هي إلين « بوبي » فيرفض النظام الصارم الذي فرضه عليه ماك إيشيرن مضجياً به في سبيل حبه . والخيار بين الأمرين لم يكن سهلاً ، إذ يصعبه إحساس بالألم الشديد مرده إلى نضوجه الذاتي كما تطارده رؤى امرأة قادرة عمقوة » .

وقد أوحى حب جو إليه بقتل ماك إيشيرن . وعندما تتحول « بوبي »

ضده وتوجه إليه سباباً أكثر دنساً وقذارة من حديث خبيثة الطعام تزول الفشاوة نهائياً بطريقة لا تقبل الجدل . « لقد اندفع من ظلام السقيفة إلى ضوء القمر ثم إلى الشارع ، الذي كان عليه أن يقطعه طوال خمس عشرة سنة ، تكاد تنفجر رأسه ، وبطنه سخاوية إلا من شراب الويسكي الذي أمدّه بالحرارة والوحشية والشجاعة » . والآن يلتقي الهرسان الكبيران اللذان تعلمهما من خبرته : معرفة النفس وهي تجربة وحشية صعبة يضطر إليها المرء اضطراراً ، وهي صنو لأسوأ الأفكار المجردة في الشريعة المسيحية ، أما الحب فهو أين وضعف وخداع . ومن هنا فإن جوكرستاس يذرع الشارع « الذي كان عليه أن يذره طوال خمس عشرة سنة » فارضاً خبرته وتجربته ، مطالباً بكيانه ، يحرص ويؤذى ويرتكب العنف مع مخلوقات الله الرقيقة الضعيفة المتناقضة .

وأخيراً يصل الشارع إلى مدينة جيفرسون وإلى منزل جوانا بيردن . ولم يحدث من قبل إطلاقاً أن دبر مثل هذا الاجتماع بين إناس وهبوا أنفسهم للعنف والتلق ولا يحتمل أن يحدث مثل هذا التدبير في المستقبل . إنه قمة الامتحان للضمير الذي يؤمن بمذهب كلنفن ، بل هو مسرحية تامة كاملة لانتهيار معتقداتها الصارمة . ويواجه جوكرستاس ، الذي أثبت وجوده الآن بعنف انبثت من داخل نفسه ، امرأة فرضت وجودها بعوامل خارجية . وكلاهما مهجوم يئن تحت وطأة عبء ثقيل هو الاستشهاد الكاذب ، وكلاهما حازم عنيف يعذبه خوف ينبعث من داخله من الإنحلال والفساد . وهي ، مثله يورقها عبء الجنس الزنجي : هو ، يتصور نفسه ضحية وهي تتصور نفسها وارثة عقدة الشعور الذنب . ولكن الصراع بينهما رهيب أثيم : فعلى كل منهما أن يفرض رأيه على الآخر فيمن يكون الزنجي . وعندما يمارسان لعبة الحب يفرض عليها رغبتها « الزنجية » ، فتهمس « زنجي ! زنجي ! » في نوبة من نوبات الإلتصاف الجنسي الذي يشمله استمراء التعذيب البدني . ولكن عليها أيضاً أن تجعل منه « الزنجي كما يجب أن يكون » حتى يجعلها إصلاحه في حل من واجباتها حيال هذا النوع . وعندما تحاول إجباره على

الركوع والصلاة لربها الكالفيني ويرفض ، نجد أن كلا منهما يعرف « أن هناك شيئاً آخر يمكن القيام به » .

وهذا الشيء هو الموت . وعندما يقترب منها ليقبلها تمسك بيدها اليمنى « مسدساً » من طراز عتيق يكاد يشبه بندقيّة صغيرة في طوله وثقله . ويرمز هذا المسدس ، وهو من مخلفات الحرب الأهلية ، إلى الوقت الذي تباور فيه الإحساس بالصعب والمستولية . وهذه الإشارة وسيلة للتعبير عن معاوتها في مقتلها لكي تجعل منه (ومن محاكاة كريستاس عرفياً فيما بعد) عملاً موحداً قاما به سوياً . لقد وصل الآن إلى مرحلة « التضحية » فأصبح يدمغ ، على وجه التحديد ، بأنه زنجي سفاح قتل امرأة بيضاء ، وبهذا وصلت المسرحية التي أعدها القدر إلى دلائها النهائية . وعندما سلم نفسه في النهاية في مدينة موستانون ، بعد أيام وليالٍ من الاختفاء من الزوج وبينهم ، وهو ينفجر حقداً عليهم « خرج من مخبئه ، على ما يبدو ، مستسلماً للقبض عليه تماماً كما يستسلم المرء للزواج » .

ويبقى قدر جو كريستاس بقدر جيل هايتاور ، رغم أنهما لا يلتقيان في الحياة إلا في موقف واحد هو استغراقه للناية في خيالاته الراكدة عن البطولة . وهو الآن يرفض أن يشهد أن كريستاس كان في مكان آخر غير المكان الذي ارتكبت فيه الجريمة . ولما كان هايتاور قد سبق أن عمل قسيساً فإن رفضه أداء هذه الشهادة يمكن أن يعتبر نقداً للعقيدة المسيحية . ومهما يكن من أمر فإن آراءه الجامدة عن ماضي الجنوب تجعله لا يحس إطلاقاً بما ينبغي أن تكون عليه الخبرة والحاجة الإنسانية . وعندما يلجأ كريستاس إلى منزل هايتاور ، خشية انتقام البيض ، يطرح هايتاور أرضاً ويوسعه ضرباً وحشياً . وهذا هو التعبير الأخير عن إنسانية كريستاس . وتدل هذه المعاملة ، كما تدل معاملته لجوانا بيرون ، على أنه يتصرف بعنف حيال أولئك الذين ينكرون عليه إنسانيته . وتقع جريمة القتل بعد ذلك مباشرة على يدي بيرس جريم . ويحمل فولكر من كريستاس ، في هذا

الوقت ، شهيداً يذكرنا باستمرار « السب » ، وأن أعمال العنف التي لا تمت إلى الإنسانية بصلة لا تخفف من خطيئة الجنوب العنصرية بل تزيدها اشتعالاً .

« ويبدو أن « الدم الأسود » كان يندفع من جسده الشاحب كما ينطلق الشرر من صاروخ يرتفع في الهواء . وقد بدأ الأمر كما لو كان ذلك الدم اللبني الأسود قد حل الرجل محلقاً به إلى الأبد في غيبتهم . إنهم لن يفقدوه أبداً ، وستظل الوديان الآمنة وجداول المياه الوديعة ووجوه الأطفال تعكس مآسى الماضي وآمال المستقبل . سوف تظل هذه الذكرى قائمة عبرة هادئة رصينة لا يمحوها الزمان ولا تهدد أحداً بعينه ولكنها بذاتها صافية منتصرة »

ويعتلى موت جو كريستامس قمة المزج البارع بين أسطورة الزوج والدوافع النفسية التي تسيرها . فالذي دفع جو إلى افتراض أنه زنجي ، هو ما مر به من تجارب أثناء سعيه لتحديد ذاته وفشله في ذلك . وكان عليه بمد أن افتراض أنه زنجي أن يساهم بل أن يجبر نفسه على العنف المترتب على ذلك ، فهو يندفع فيأتي كل ما يردده الجمهور من « أساطير » عن هو الزنجي : رد فعل الجماهير التقليدي : الأسطورة المعقدة عن المسؤولية الأدبية ، آراء هايتاور الجامدة القيمة وبعده عن الإنسانية ، وأخيراً وحشية بيرس جريم « العاشية النزعة » والانتقامية . وقد قالت مسز فيكري في هذا الصدد « لقد أثبت التتابع الزمني في عملية إزاحة الستار عن هذا التفاعل (الخاص والعام تجاه أساطير « الزوج ») أن جو كريستامس قد لازم بين نفسه وبين هذه الأسطورة الشائعة تدريجياً . . . »

وتنتهي القصة في جو من البساطة الكوميديّة . تقوم ليذا جروف برحلة في تليسو بصحبة بيرون بنش (وهو شخص عصري غير متدين من أولئك الذين نجدهم بين العائلات العادية للمدينة) . ويذكرنا سائق سيارة النقل الذي ساعدهما طوال الطريق شيئاً عن سلوكهما الذي يفيض بالشهوة والمزلة . ومع هذا فالقصة

في جعلتها توحى بالتناقض بين لنا وجو : إنها إطار يضم المتناقضات — الأمن والغضب ، الهدوء والعنف — طوال القصة . أما الصور التي ضمتها القصة فقد عولجت بنوع غريب من الهجوم الإستراتيجي على الطبيعة المطلقة المثالية . وتوحى للناظر الطبيعية بشيء من الوداعة وراحة الضيق التي ألهمت لنا عدم الإكتراث تجاه العنف . فالعنف يحدث في العالم الذي يضيء بالأصوات المصطنعة التي تمكر صفو الاثزان الإنساني ، كما أن أولئك الذين يديرون ظهورهم للطبيعة يعانون من العنف بسبب تشهويهم للحياة أو انسحابهم منها .

ويرى القريد كازين أن « النور في أغسطس » قصة الخطيئة الفريدة في نوعها إذ ليس فيها حب إلهي يعوض تلك الخطيئة . وقد أثبتت لنا جروف أنها الهديل لذلك الحب ، ولكن « قدسيتهما » قدسية أرضية دنيوية طريفة مضحكة . وليس الهدف الرئيسي من الصفحات التي خصصت لها في القصة هو القول بأن هناك « سيلاً آخر » ، بل هو تقديم الهديل على أن الطبيعة لا تنال بالأخطاء الشنيعة التي يرتكبها الأفراد والهيئات في قراءاتهم لها وانزعاجهم للمسكيتها . إن لنا جروف تثبت ، إن كانت قد أثبتت على الإطلاق ، أنه ليس ثمة داع للمظاهر الاجتماعية أو أنه يمكن العيش بدونها على أقل تقدير .

٣

تعتبر قصتنا « المحراب » و « النور في أغسطس » ، كل بطريقتها الخاصة ، دراسة لانبثاق الشر من داخل الإنسان بدافع من رغبته في فرض ذاته على المجتمع وما يقابلها من رغبة في ألا يعكر صفوه شيء أو أن يستغله أحد . ويتراءى لنا الجنوب برمته (أو إن شئت المجتمع الإنساني نفسه) وقد ظهر إلى الوجود نتيجة لهذه النزعة الأنانية التلقائية ، وذلك من خلال قصة « أبسالوم ، أبسالوم » . أو قد يكون هذا هو بعض ما تعنيه القصة . ونصف إلى دوسوار ليند "Use Dusoir Lind" هذه القصة بأنها « نظرة تراجمية شاملة لها أبعادها

التاريخية « ثم تقول بعد ذلك إن بطلها يسقط بسبب « قص غريزي في الإدراك الخلقى ». ولما كان الخطأ الذى ارتكبه ساتبين "Satpen" خطأ اجتماعياً فقد أضحت حياته « أقصوصة تمبر عن مأساة العجز الإنسانى » .

وسواء كانت قصة توماس ساتبين ، أسطورة ، أو أقصوصة معبرة ، أو مثلاً ، أو أى شيء آخر ، فإنها — كما نفهم مما نستخلصه من آراء كثير من رواتها — تسير على هذا النمط والترتيب الزمنى : نراه فى عام ١٨١٧ ، وهو فى العاشرة من عمره ، يعيش فى مقاطعة فيرجينيا الجبلية غير مدرك لما هو عليه من فقر ، لا يعرف معنى لأن يكون الإنسان غنياً أو يريد أن يكون غنياً : ذلك لأن الأرض حيث كان يعيش يمكن أن يملكها أى شخص أو أن يمتلكها الجميع ، ومن ثم فقد كان ينظر إلى كل من أراد أن يكلف نفسه مشقة إقامة سور حول قطعة أرض ليقول « هذا ملكى على أنه مجنون أبله . . . » .

ولكن العائلة تنتقل إلى أراضى تايد ووتر ، ويلقى ساتبين أول نظرة على مزايا الغنى . ولكنه حتى الآن لا يحسد الأغنياء ولا يريد أن يصبح غنياً ، إلى أن يبعث به والده برسالة إلى أحد القصور ، وهناك يوقفه خادم زنجى فى كامل زيه أمام الباب ويحذره من مغبة الحضور إلى المدخل الرئيسى مرة أخرى . وتسبب هذه الحادثة فى تغيير أساسى مفاجئ له ، فيتحول من صبي لا يبنى شيئاً إلى رجل يريد كل شيء . وهذه هى بداية « التخطيط » الذى يبدأ أول الأمر مجرد رغبة فى تغيير الوضع عند المدخل الرئيسى : سيكون هو مالك المنزل (أو منزل متشابه له) ، وسيكون الخدم من الزنوج بإصدار الأوامر إلى الآخرين بالتوجه إلى الباب الخلقى . ويتحول ساتبين من حالة البراءة إلى حالة من الطموح الجامح . إنه يحتاج إلى القوة وإلى أن يثبت لخدمه الزوج أنه قادر على السيطرة عليهم .

ويعنى به « التخطيط » أولاً إلى هابتى حيث يجمع ثروة ثم يتزوج وتصبح له أسرة . ولكنه يكتشف أن زوجته يجرى فى عروقها دم زنجى ، فيهربها ويغادر

الجزيرة ثم يختفى سنوات عن الأنظار . وهو يقول فيما بعد لجد كوتلين كومبسون « لقد وجدت أنها لا يمكن أن تساعد على تنفيذ الخطة أو السير بها إلى الأمام ، والخطأ في ذلك ليس خطأها شخصاً . . . » لقد رفض للماضي كلية لرغبته الملحة في أن ينجز التخطيط بدقة . وهذه هي « الثغرة » الحقيقية في التخطيط ، وهي ثغرة لم يتيسر له اكتشافها أو تفهمها . إنه يرفض الإنسانية بل كل التزام يربطه بها .

ويعود ساتبين إلى الظهور مرة أخرى في مدينة جيفرسون سنة ١٨٣٣ وكان قد بلغ السابعة والعشرين من عمره . ومرة أخرى يعود إلى بناء حياته آملاً أن يكون البناء هذه المرة خالياً من الثغرات . إنه يختار زوجته إيلين كولد فيلد "Ellen Goldfield" بمنتهى العناية من أسرة من أكرم الأسر وأكثرها تديناً في مدينة جيفرسون . ويمتلك أرضاً (مائة ميل مربع منها إلى الشمال الغربي من جيفرسون) ويختلط مهندساً معمارياً فرنسياً لينفى له قصراً ريفياً بمساعدة حوالى ثلاثين زنجياً اصطحبهم معه من هايتى .

ويبدو أن التخطيط قد أشرف على التمام هذه المرة . وبالرغم من أن ساتبين قد نحي الماضى جانباَ إلا أنه يعود ليؤرق حياته ، فيصل تشارلزبون ، ابنه من زوجته الأولى ، ويقع في غرام جوديث ، ابنته من الزواج ، وتوشك الأسرتان على الالتقاء في علاقة غير مشروعة . وتتدخل الحرب الأهلية ويذهب تشارلزبون وهنرى ساتبين (الابنان من الزوجتين) ليقاتلا بصحبة والدهما أو بالقرب منه . وتنتهى الحرب ويعود تشارلز وهنرى إلى للدخل الرئيسى لقصر ساتبين الريفى حيث يقتل هنرى تشارلز خشية احتمال زواجه من أخته وهي محرمة عليه ، وما يطرأ عليه مثل هذا الزواج من اختلاط دم البيض بدم الزنوج .

ومرة أخرى تخيب آمال ساتبين ، فولداه إما قتل أو هارب . أما أرضه فلم يبق له منها شيء . ويبلغ به الأمر أن يفتح حانوتاً عند أحد مفارق الطرق .

ويقوم بمحاولتين أخريين لتكوين أسرة من جديد أولاها ما عرضه على روزا كولد فيلد من الميش سويًا والزواج بها إن أنجبت له غلاماً . وعندما رفضت عرضه بإباء وشم حاول أن ينجب ولداً من ميلى جونز ، ابنة خادمه القديم ، ولكنهما ينجبان طفلة ، ثم يقوم ساتبين بعد ذلك بتحريض ووش جونز على أن يقتلها . لقد فشل مرة أخرى لأنه رفض القيم الإنسانية رفضاً باتاً ، والأبناء يريدون شيئاً آخر غير القوة المطلقة . وقد أفسدوا عليه اندفاعه نحو القوة أثناء بحثهم عما هو أفضل منها . ومن هنا أخرج الإنسانية من حسابه وهو يمد مشروعاته إذ اعتبرها مسئولة عما تضمنته خططه من ثغرات .

وهذه هي حكاية ساتبين ، ولكنها ليست القصة ، إن « أبسالوم » ليست الرواية ولكنها المعنى الذى انطبع فى أذهان رواتها . وقد بنيت القصة بناءً معقداً من معلومات أولئك الرواة ، ولكل منهم وجهة نظره الخاصة التى كونها من معلومات خاصة وعن جهل من نوع خاص . فى البداية تروى روزا كودفيلد القصة كما تراها لسكونتين كومبسون قبيل سفره إلى هارفارد . وساتبين فى رأيها هو « مصدر الشر والرأس المدير له الذى تغلب على كافة ضحاياه ... » . لقد نشأت فى « منزل مقبض أشبه بالضريح تخيم عليه استقامة مترتبة وعداء رهيب المرأة ... » . وظلت هى نفسها ترندى السواد طوال ثلاث وأربعين سنة حبست نفسها طواهما فى « ظلام كئيب تشيع فيه رائحة الموت » داخل غرفة معتمة لا يتجدد لها هواء ، وتفوح منها رائحة الأثى العجوز التى ظلت أسيرة العذرية منذ « أمد بعيد » .

والرواية من وجهة نظرها مليئة بأحقادها الشخصية وتحيزها . كان ساتبين فى رأيها « ذلك الشيطان » الذى هبط فجأة إلى مدينة جيفرسون من حيث لا تدري « فاعتصب مزرعة » وأتجب ابناً وبناتاً من أختها إيلين . إنها تريد أن تثبت أن الله أنزل الهزيمة بالجنوب لأنه أراد أن يظهره من الشيطان . إنها

لا تحكى شيئاً في القصة بهدوء أو لطف أو عطف . إن وراء كل عمل قام به دافع شرير ، وهي في مجلتها لإدانتها ، تتجاهل أو تثبت جهلها بالحقائق . ففجع ساتبين زواج تشارلز بون من جوديث ، مثلاً ، كان لتبر ما سبب أو شبه عذر ... ثم هي تتطرق في حب بون مع أنها لم يسبق لها أن تعرفت إليه أو رآته لا اسبب إلا لأن ساتبين هون من أمره : « لقد سمعت إسماً ورأيت صورة ، وساعدت على حرق قبر وهذا كل ما في الأمر ... » .

أما الرواية الثانية للحكاية — وهي التي يشترك فيها والد كوتتين فتزودنا بالتفاصيل الخارجية . إن ساتبين « لم يهبط من السماء على مدينة جيفرسون » . إنه يصلها صباح يوم أحد في ١٨٣٣ ويخطب ود إيلين كولوفيلد . وينطوى سلوك الرجل على كثير من الأمور المريبة المعبية ، لا يعرف أحد شيئاً واضحاً عن ماضيه . ومع هذا فليس هناك ما يمكن أن يقال له أو عليه . ومعنى هذا بصيغة أخرى أن والد كوتتين شخص يراقب من الخارج وهو تواق إلى معرفة أى شيء عن إبنته ، ولكنه لا يملك معلومات دقيقة لأنه لا يكاد يقدر على النفاذ إلى ما وراء السطح . إنه في حيرة من أمره لا يقدر على تفسير كثير من الأشياء لأنه لا يستطيع أن يرى أو يقدر ما تعرض له علاقات ساتبين من هموم وآلام . إنه يتضرع إلى آلهة المأساة أن تخف إلى نجدته . ويرى في حكاية ساتبين نوعاً من المأساة الكلاسيكية التي تدور أحداثها في جيلين من الفشل العائلي المحتوم . لكنه لا يستطيع أن يفسر منع ساتبين الزواج أو أن يكتشف لماذا أقدم هنرى على قتل بون . وعندما كان يقع في مأزق كان كل ما يستطيعه هو أن يقول « إنه أمر غير معقول على الإطلاق — إنه أمر لا يمكن تفسيره ... » . ومن هنا فإن مأساة ساتبين هي معاقبته كما عوقب بطل المأساة اليوناني الذي يلقى حتفه بسبب رعونته .

وفي النهاية تصبح حكاية ساتبين مسئولية كوتتين نفسه . إنه يحاول هو وشريف ماك كانون "Shrove McCannon" زميله في السكن في هارفارد ، جميع القصة من الروايات المختلفة التي سمعها عنها . ولما كان هو ابناً فلماذا لا تكون

القصة عن أبناء ساتين وتصرفهم حيال أخطاء والدم وقراراته التعسفية . وفي غمار حماسه لإعادة توزيع أشخاص القصة نراه يندمج فيها فيصير هو هنري ساتين في جبهة القتال أثناء الحرب الأهلية : ويدوب كوتتين وشريف في تشارلز وهنري : لقد كان كلاهما في كارولينا الشمالية وكان ذلك منذ ٤٦ عاماً . لقد كان كل منهما هنري ساتين وكان كل منهما بون . لقد امتزج الإثنين . ولكن كلاً منهما لم يكن هو الآخر ... ثم إننا نجد أن أسباب قتل هنري لبون ، التي أغفلها الرواة الآخرون ، قد أصبحت موضوعاً هاماً : هل كانت ترجع إلى الزواج المحرم أو إلى سر يان الدم الزنجي في عروقه ، وينتهي كوتتين إلى أنها لا ترجع إلى مسألة الزواج المحرم (وهو أمر كان في ميسوره أن يتسامح فيه على ضوء العلاقة التي تربطه بكادى) ، ولكنها ترجع إلى الخشية من اختلاط دم البيض بالدم الزنجي . وقد بداه أن ذلك الدم الزنجي كان يسرى في عروق الأجيال من أهل ساتين وأنه كان سبباً في تدهورم للؤسف : إن جيم بوند ، حفيد تشارلز بون وخليته من نيو أورليانز ، زنجي أبلاً ، ومن ثم فإن تدهور آل ساتين ، بناءً على هذه المعلومات ، لا يبدو مختلفاً عن تدهور آل كومبسون بسبب بنجي « الطفلة التي أنجبها في شيخوختي » .

وفي الفقرة الأخيرة من القصة يلتفت شريف ناحية كوتتين ويسأله « لماذا تكره الجنوب ؟ » فيحتج كوتتين قائلاً « إني لا أكرهه » .

« قال بسرعة وعلى الفور (إني لا أكرهه ، لا أكرهه) ،
إنه كان يعتقد أنه لا يكرهه . قال وهو يلثث بينهما الهواء بارد
والظلمة الجامدة تلف نيو انجلاند ، لا لا إني لا أكرهه ،
إني لا أكرهه »

وغرض هذا التصريح يستبر تلخيصاً دقيقاً لمعنى القصة . إننا نجد دائماً
فيضاً من المواطف الحارة في كل سرد للقصة يقول به آل ساتين . والسرد

الذى يرويها ساتبين يعتبر نموذجاً مثالياً لكيفية نشأة الأسر كما أن كل واحد من الرواة يصور لنا أحاسيسه عن الخوف والكراهة والعزة والتعصب بالكيفية التى تتراءى له أو حسبا يشترك فيها . إن كورتين هنا يعتبر ميراثه كما لو كان « مكنتات امتلات بالأشباح العنيدة التى تطل عليه من الماضى . ومع ما مر عليها من أعوام من بلغت ثلاثة وأربعين عاماً فإنها لا تزال فى دور النقاهاة من الحى التى قضت على المرض » أو « بهو خال تتردد فى ثناياه أسماء مدوية خبت وكتبت عليها الهزيمة » إنه يحبها ويكرهها فى نفس الوقت . إنه حائر لا يدري ما إذا كان إخلاصه لماضيه جديراً بإيجابه أم بسخطه ، ومن ثم كان لا بد له أن يرفع عقبرته « فى ظلمة نيو إنجلاند الجامدة » ناعياً يأسه من إمكان تحديد موقفه من ذلك الماضى .

وقصة « أبسالوم » استعراض كامل للجنوب كنوع من الخبرة ، يمثل قطاعاً معيناً ينبثق ، على عكس الوضع فى قصة « الحراب » ، من إصرار إيمائى على التمدادى فى الخير ، الخير الذى يحبه حباً جماً وإن كان لا يدرك كنهه . وينتهى هذا الوضع على كثير من الزلل والالتواء — « الهنات فى التخطيط » — الذى لا بد أن يوليه كورتين عنايته هو والآخرين ، والاستحيل أن نرفض هذا أو نقبله كلية . و « أبسالوم » كانت القصة الوحيدة التى استعرض فيها فولسكنر الإطار الثقافى الكامل للجنوب ثم عرض عدداً من التأملات فى تأثيره على أولئك الذين اندمجوا فيه وهم لا يفهمونه أو يمتقنونه نوعاً ما ومع هذا فلا بد أن يلتقوا معه . والقصة ، على هذا النحو ، تعتبر وسيلة بديعة نرى خلالها ما يشغله ويقلقه من موضوعات بحثها فى مكان آخر بتفصيل أدق مع تطبيقها على مختلف القطاعات والمستويات .

الفصل الخامس

الزنجى والعامه

١

هناك كتب ثلاثة تستحق وقفة قصيرة قبل المضي في مناقشة أعمال فولكنر في الفترة الأخيرة (أو أحدث فترة على أقل تقدير) . وهذه الكتب هي : بايلون 'Pylon' (١٩٣٥) التي تسود لمعالجة موضوع الطيران ، وهو من اهتمامات فولكنر الأولى . ويمتد هذا الكتاب ، من نواح عدة محاولة لكتابة « قصة حديثة » ، ثم كتاب « بطل لا يقهر » "The Unvanquished" (١٩٣٨) وهو سلسلة من الأقاصيص تقترب في الواقع بشدة حتى لتصبح قصة واحدة . وهي تعالج نمو بايارد سارتوريس منذ الحرب الأهلية حتى فترة إعادة التعمير الحرجة . أما الثالث فهو « النخيل البرى "The Wild Palms" (١٩٣٩) وهو تجربة ذكية في إدخال قصتين مختلفتين ، على ما يبدو ، في قصة واحدة .

وتتناول « بايلون » ، وفقاً للاصطلاح الحديث (وهناك الكثير من الدلالات في وسط فولكنر الأدبي) حياة جماعة من الطيارين للفرمين بالألعاب البهلوانية والسباق . أما مناسبتها فهي افتتاح مطار نيو فالوا ، وهو مطار نيو أورليانز الجديد . والشخصيات الرئيسية هي روجر شومان "Roger Shumann" ، وهو قائد إحدى الطائرات العتيقة ويأتى بالمحجزات لمرعته الفاتكة في القيادة ، ثم لافيرن "Lavern" وهي صديقته التي تزوجها آخر الأمر وكان قد تعرف عليها أثناء قيامه بحركاته البهلوانية في أحد مهرجانات الطيران ، وأخيراً جاك "Jack" وهو أحد الذين ينفرون بالمظلة الواقية (الباراشوت) وكان يشارك شومان

فراش لافيرن. وتمضى الأحداث ويحطم شومان الطائرة ، وهي ليست ملكه ولكنه يقودها بتفويض من أصحابها ، ثم ينتجح في الحصول على أخرى نتيجة لجهود أحد المراسلين الصحفيين ، وينتهى الأمر بموته في حادث سقوط طائرته في بحيرة بوتشارترين .

ويبدو أن فولكتر أراد أن يعرض « في بايلون » الحياة القاسية الحافلة بكل ما هو غير مألوف لأشخاص وهبوا أنفسهم لعصر السرعة لذاته . وهذه الحياة ليست عادية من جميع الوجوه ، فالناس في حالة تحفز دائم يعيشون عيشة تنسم بالسرعة والتركيز لا يحترمون العالم من حولهم احتراماً صادقاً ، ذلك العالم الذى يطوقهم بأكاليل النار لما يقومون به من ألعاب بهلوانية ميكانيكية .

ولقد قال فولكتر في عرض كتبه من كتاب « طيار الاختبار "Test Pilot" » الذى ألفه أحد طياري ذلك الوقت ممن كانوا يقومون بحركات بهلوانية ، إنه كان يحاول اللحاق بمطلع أحد الأغاني الشعبية التى تقول « السرعة الفائقة فى هذه الأيام » ، أو أنه أراد ، على أقل تقدير ، أن يترجم السرعة نفسها إلى قصة ذات إيقاع وخطى واسعة. والصحفى الذى يقوم أحياناً بالتعبير عن وجهة نظر الكاتب ، هو الذى يضى على « بايلون » طابعها الغريب : إنه فى حبه وتوهمه الشديد بـ (لافيرن) يضع تلك المجموعة الغريبة تحت « حمايته » ويحاول أن يحيا حياتها ، ثم تنتهى جهوده إلى مجرد المساعدة فى القضاء على زعيمها . وهو بعيد كل البعد عن أن يكون شبيهاً للشخصيات التى رسمها إليوت (فى القصة بعض الدلالات التى تشير إلى كل من « برافروك » والأرض الجرداء) . إنه واحد من الشخصيات الشاردة المضطربة أحياناً والمضحكة أحياناً أخرى نجدها فى قصص فولكتر وهى شخصيات تتطلع إلى معرفة حياة لا تفهم عنها شيئاً .

ويبدو أن حياة شومان المبهجة ، التى لا تنقيد بالتقاليد على الإطلاق ، وما تنطوى عليه من خيل وسهرات وشراب وطوارئ واضطراب فى الحياة (٢-٧)

الجنسية هي الوسيلة التي لجأ إليها فولكنر ليحدد التشابه بينها وبين ما ينطوى عليه الطيران من سرعة ومن إثارة . ويتخذ التشابه مادته من عرض حياة أولئك الأفراد من الجماهير وكشفها . إن الجماهير تشاهد دائماً وهم يقومون باستعراضاتهم وحركاتهم البهلوانية بمزيج من الإعجاب والانفعال . ونحن نجد أن لافيرن رهن الإشارة كلما دعيت . وهنا يتضح مرة أخرى عداء فولكنر للتجديد ، كما اتضح في « المحراب » وفي إيماءاته في قصص أخرى ، فهو يبدى معارضة شديدة للسرعة ولانفعال النظارة ومتمتعهم كما يمارض تحديد الحقيقة بطريقة آلية .

ومهما يكن من أمر فإن شومان يبدو كبش الفداء لهذه الاتجاهات الحديثة . ويرى دونالد تورشيانا "Donald Torchiana" وجون ر. مارفن "John R. Marvin" أن شومان يمرر عن شخصية المسيح . فيقول تورشيانا إن موته عمل من أعمال الفداء و « الغفران » : « إن ما فعله شومان يعتبر فداءً جزئياً لجرائم البشر كما يشعر الإنسان أن عالم للدينونة والطار ، الذي ينهض على الحديد والحرساة ، قد تزلزل وخيم عليه هدوء مؤقت وتخلص من كل ما يثير الرعب » . وسواء كانت هذه الإشارات إلى « الأرض الجرداء » وإلى العهد الجديد نائمة أو غير نائمة ، فإن شخصية شومان تعتبر نذيراً هاماً يشير إلى أن فولكنر ، سواء في « بابلون » أو غيرها ، ماضٍ في البحث عن « منقذ » لعالم سوف ينهار ويتداعى إذا لم يتوفر له ذلك المنقذ . وقد يكون شومان أكثر إقناعاً من جانن ستيفنس في هذا الدور : فهو مقتصد في الحديث يتصرف بسرعة ولكن في غير أنانية ويموت في سبيل إيمان لا يتحدث عنه إلا قليلاً .

ولكن المحاولة لنقل قيمه إلى عالم آخر غير عالم يوكنا باتاوا ليست محاولة ناجحة تماماً . فهي خطوة تتسم بالجنون والتهور ليس فيها إطار ثقافي يمكننا من الحكم على تصرفات الأفراد . وطبيعي أن « بابلون » محاكاة ساخرة للرمزية ويدور الرمز فيها حول الطائرات والرجال . وإلى جانب هذا فإن كره فولكنر

« للحاضر الخالص » قد أدى به إلى أن يخلق في « بايلون » قصة مسلية للغاية ولكنها ، إلى حد ما ، ناقصة وغير مناسبة .

وفي قصة « بطل لا يقهر » نجده مرة أخرى غارقاً في أساطير بلده وظروفها . وهي وإن لم تكن قصة بالمعنى المعروف إلا أنها رغمًا عن ذلك تشير دائماً إلى جماعة تمثل أهلها ، ومن هنا فهي أكثر من مجرد « مجموعة » من القصص القصيرة . والأقاصيص الأولى تكاد تكون مشاهد « منتقاة » من حياة بايارد سارتوريس وصديقه الزنبي رنجو اللذين يتحدثان ويتآمران قرابة انتهاء الحرب الأهلية ، كما يتناولان جراني ميلارد "Granney Millard" ذا الشخصية المحترمة .

وينتقل الكتاب خلال مناظر إعادة البناء والتعمير في الفترة التي أعقبت الحرب الأهلية وتورط سارتوريس فيها . ثم هناك أيضاً أصداء وتكهنات لقصص أخرى : « سارتوريس » و « النور في أغسطس » و « القرية الصغيرة » . والأقصصة الأخيرة « غير فيربنيا "Odor of Verbina" » تصل بكل ما أشار إليه الكاتب من قضايا إلى مرحلة التأزم . ومهما يكن من رومانتيكية الخاتمة فإنها تضع المشكلة الأخلاقية التي ينطوي عليها القتل موضع التجربة بطريقة فذة ، فإن ابن بايارد لا ينظر إلى مقتل أبيه كمجرد نهاية رومانتيكية رائمة للبطولة ، بل ينظر إليه ويحكم عليه حكماً يتسم بالشك والريبة ، وينتهي الكتاب ، الذي أوشك في بعض الأحيان أن ينحدر إلى الرومانتيكية للفرقة في السطحية ، نهاية كلها تفكير سليم لا تشوبه شائبة في البواعث التي تجر الإنسان . ونحن ندرك ، من وجهة نظر « غير فيربنيا » ، لأول مرة على ما يبدو ، أن فولكنر قد نظر إلى الأقاصيص الأولى كما لو كانت حدثت في الماضي وأنه يحكم عليها حكماً أخلاقياً .

ومن هنا فإن الأزمة في حياة سارتوريس هي في الواقع أزمة في « أسطورة »

الجنوب . فإلى أى مدى يحتاج الأمر إلى أعمال البطولة ، وهل هى أعمال ذات مغزى أم هى مجرد إثارة للعواطف . إن الشاب الصغير (الذى يصبح فى « سارتورس » رجلاً عجوزاً له احترامه وكيانه) ينمو يشب وسط مجموعة من السلوك المختلف نحو العمل والبطولة . ويمضى فى تجربته ، كمشارك فى ذلك السلوك بل مراقب له بصفة خاصة ، فيجد أن عليه أن يعيد تشكيل الأسطورة بطريقته الخاصة حتى يتيسر له الميـش معها . إنه يأتى ما يأتىه الصبية والمرأة العجوز فى قصة « متعلقل » : إنه يحاول التقليل من مواقف التبجج والاندفاع الرومانتيكى والعنف حيال اتجاه إنسانى مشترك . وهو يرى فى تجارب طفولته شيئاً مثيراً رومانتيكياً أول الأمر ، ولكن مرور الزمان يضى على تلك التجارب طابعاً جديداً ، فيصبح حكمه على سلوك العائلة والأصدقاء حكماً واقعياً على السلوك فى ذاته . وهو سلوك ذكى أحياناً وسلوك شائن يتسم بالاندفاع أحياناً أخرى ولكنه ليس حقاً أو صواباً على الدوام .

ويصبح بايارد الساب فى نهاية قصة « بطل لا يقهر » هو الوارث للوضع التقليدى للأسرة ، ولكن فكرته عما يكون التقاليد تتطور وتتلاءم مع الأوضاع ، فهو كإنسان يتجه إلى العالم للتحضر ، ولن يجد حياته مهلة مبسرة ، ولن يندفع إلى أفـال « بطولية » منهورة أو غير معقولة للدفاع عن مركز أسرة سارتوريس . ومن هنا فإن « بطل لا يقهر » تعتبر حلقة تربط ماضيه بمستقبلها ، كما تعتبر فى نفس الوقت حكماً على ذلك الماضى ونظرة واضحة نستشف منها مستقبلها . على أننا إذا نظرنا إلى أعمال فولكتر حسب تتابع أبحاثه فى ماضى الولاية وحاضرها فإن « بطل لا يقهر » لا شك تقف بارزة على قمة تلك الأبحاث أوقرية من تلك القمة .

أما الذى يميز قصة « النخيل البرى » حقيقة فهو أنها تتناوب قصتين متباينتين : الأولى قصة « للذنب الطويل » التى يقبض عليه أثناء القوضى التى

صحبت فيضان ميسيبي ، ثم قصة هاري ويلبورن ، وهو محتل ، وشارلوت ركنمير وهما عاشقان يققان « ضد العالم » . ويبدو أن القصتين غير مرتبطتين إحداهما بالأخرى . وقد رفض معظم النقاد فكرة قيام أية علاقة ذات قيمة بينهما ، بل إن مالكولم كاولي ذهب إلى حد أن تجاهل إحداهما كلية ، كما أنهما غالباً ما ظهرتتا منفصلتين في الطبقات التي تلت ذلك . ومهما يكن من أمر فإن فولكنر قد أوضح بجلاء ما بينهما من علاقة أثناء المناقشات التي أدارها في جامعة فيرجينيا في الفصل الدراسي ١٩٥٧ — ١٩٥٨ ، عندما قال :

« إن القصة التي كنت أحاول سردها هي حكاية شارلوت وهاري ويلبورن . ثم قررت أنها في حاجة إلى نعمة موسيقية تشيع فيها كما هو الحال في الموسيقى . ومن هنا كتبت الحكاية الأخرى كمجرد تنعيم لحكاية شارلوت وهاري . ولقد كتبت القصتين بالتتابع فكنت أكتب فصلاً من الأول ثم فصلاً من الثانية ، تماماً كما يفعل الموسيقي الذي يضع نغمة موسيقية تناسب خلف النغم الذي يؤديه » .

وقد يكون السبب الأكبر لكي نأخذ الشكل مأخذ الجدد هو أن كلتا القصتين تلعب على نغمة رئيسية هي الحرية الإنسانية : ليس على الحرية ذاتها ولكن على المشاكل النفسية المعقدة التي تنطوي عليها الرغبة في الحرية وممارستها أو رفض الرغبة في التمتع بها . ونحن نرى للذنب الطويل ، وقد راعه أن يدرك للمسؤوليات المضخمة التي تنطوي عليها القرارات التي تتخذ في حرية تامة ، يرفض في بساطة كل فرصة توفرها له مياء ميسيبي « الرجل العجوز » الثائرة . أما ويلبورن وشارلوت « فيأخذان » حريتهما ولكنهما يدفعان ثمن التمتع بها ، هي بموتها ، وهو بسجنه .

ويتهى اللطاف بكل من ويلبورن والمجرم الطويل إلى مزرعة السجن

في بارشمان . وتلاحظ مسز فيكرى بمنتهى الذكاء والعظمة أن « كلاً من سجن بارشمان حيث يقضى المذنب الطويل فترة العقوبة ، والمستشفى حيث يعتقل هارى ويلبورن يعتبران صوراً دقيقة للمجتمع الذى لا بد أن يفرض قيوداً على الحرية الشخصية في سبيل النظام العام » . والسكانان واللوقتان يلتقيان في أنهما أولاً يفرضان قيوداً على الحرية الإنسانية ثم يتيحان الفرص (سواء عن طريق الاختيار أو الصدقة) لخرق النظام وطرح الحرية جانباً . وأخيراً توضحان بأن الإنسان يجب أن يسود إلى حالة من النظام . إن المجرم الطويل يختار ذلك بمحض حريته ولكنه يفرض فرضاً في حالة ويلبورن .

والذى يدم الإطار البارع الذى استخدمه فولسكندركاء هو المناظر التكميلية التى رسمها للمستشفى والفيضان والتى تبدو متناقضة ولكنها مقنعة نوعاً ما . فالمستشفى تعتبر نذيراً دائماً على عواقب الإفراط ، والفيضان إفراط خالص بسيط وعنيف بصفة عامة . إن الطبيعة تذهب إلى المدى الذى تريده كما يشهد بذلك « الرجل العجوز » ، وعلى الإنسان أن يبذل كل ما يسعه لى يحى نفسه من إفراطها . وموت شارلوت ، نتيجة لعملية إجهاض لم تنجح ، ينهض هو الآخر دليلاً على القيود التكميلية التى يفرضها على الحرية الإنسانية . أما سجن بارشمان الذى يفرض النظام على أولئك الذين اختاروا الحرية الطائشة، فيصبح نهاية المطاف للشخصيتين الرئيسيتين في القصة . هذا ولم تلق قصة « النخيل البرى » العناية اللائقة ، وقد يكون مرد ذلك إلى أن إحساس النقاد حيالها عندما نشرت كان إحساساً بأنها قصة غريبة أو تجربة غير مفيدة ولو في ظاهرها .

(٢)

كان نشر قصة « القرية الصغيرة » في سنة ١٩٤٠ هو السبب في القول بأن هناك مرحلة ثالثة ، ولكنها ليست بالضرورة آخر مرحلة ، في أعمال فولسكندر . وهذه القصة هي أولى قصص ثلاث نصف حياة « قبيلة » سنوبس . ونحن نجد ،

فضلاً عن هذه الحقيقة ، أنه اهتم في الأربعينات بمشاكل متقاربة يمكن أن تنطوي تحت عبارة « الزواج والعامة » . والعامة في هذه الحالة هم المزارعون من مستأجرى الأرض والمحرّفون المتحدثون باسمهم وكذلك مستغلوهم . وليس العامة أو الزواج ظاهرة جديدة في قصص فولكتر ، ولكنه ظل بضع سنوات يركز عليهم وكأنه قد حزم أمره على أن يوليهم اهتماماً خاصاً . وقد وقع العامة والزواج فريسة للاستغلال من الخارج والضعف والتردد من الداخل .

ويصف فولكتر المزارعين مستأجرى الأرض في فقرات بدئية اعازت بالذكاء والشمول والدقة في بداية قصة « القرية الصغيرة » يقول فيها :

« لقد قدموا من الشمال الشرقى عبر جبال تيبسى على مراحل أعقب كلاً منها موكب جيل من الأطفال . لقد أتوا من ساحل الأطلنطى ومن قبله من إنجلترا واسكتلندا وويلز ، وهو أمر تدل عليه الأسماء التي يطلقونها على أنفسهم مثل تيرين وهيل وهويتلجتون وماك كالوم ومورى وليونارد وليلجتون إنهم لم يصطحبوا عبيداً ولا رقيق أرض بل كان كل ما أحضره معظمهم يمكن حمله باليدين . واتخذوا لأنفسهم مزارع أقاموا عليها أكواخاً من حجرة أو حجرتين لم تسمح ظروف حياتهم بطلائها . وتزاوجوا فيما بينهم وأنجبوا أطفالاً وأضافوا حجرات أخرى إلى الأكواخ واحدة بعد أخرى لم تجر عليها يد الطلاء هي أيضاً . وكان هذا كل شيء وذهب موظفو الحكومة إلى تلك البلاد ثم اختفوا لقد كانوا يقومون بأنفسهم ببناء كنائسهم ومدارسهم والصرف عليها ، وتزاوجوا ولم تكن جرائم الزنا شائعة بينهم وإن شاعت جرائم القتل . وكانوا ينصبون من أنفسهم الحاكم والقضاة ومنفذى الأحكام . وكانوا ديمقراطيين يدينون بالبروتستانتية ويتناسلون

بكثرة . ولم يكن في القطاع بأسره زنجى يملك أرضاً . وكان الزوج
الغريب يتجنبون للرور في هذه المنطقة بعد حلول الظلام .

وهؤلاء هم المواطنون البيض في فرنشمانز بند ، وهي قرية صغيرة تبعد حوالى
العشرين ميلاً إلى الجنوب الشرقى من جيفرسون . وكانت أسرة فارنر
"Varner" تحكمهم حكماً دكتاتورياً . كانت تستغلهم وتعرف فقط الضعف فيهم
فتستفيد منها مع الاحتفاظ بملاقات طيبة تكفل الاستقرار للثمر . وكلما كان
ضحايا أسرة فارنر يشعرون بوضعهم هذا . كانوا يجدين في عملهم ، يعبرون عن كل
ما يحول بخواطرهم ، أو هكذا كان يخيل إليهم . وكانوا يستمتعون بالجلوس للاستماع
إلى القصص الطويلة أو بالجلوس في دهليز الخزن يمشون التبع وكذلك يستمتعون
بالسيرك الذى يأتى إليهم سنوياً من تكساس وما يرضه من خيول صغيرة برية .
ولم يكونوا ليسعوا إلى خلق الاضطرابات ولكنهم كانوا يتسمون بشدة الإندفاع
وعند التعقل : إن تطلعتهم إلى الكسب وإلى الإثارة ، وما لا قوه من فشل ،
وكذلك سرعة غضبهم ، قد شحن عقلم الباطن بالمهاج والمنف . فإذا أضفنا إلى
ذلك نوعاً من الثقة البدائية بالآخرين وجدنا كيف كانوا يقومون فريسة سهلة لغيرهم
من ذوى العقول الذكية التى لا تستثار بسرعة .

و « القرية الصغيرة » ليست دراسة عميقة لهم فحسب بل إنها تحليل لأسرة
سنوبس و « لاسنوبسية » كطراز إنسانى وإجتماعى . وهناك درجات متفاوتة
من « الإسنوبسية » فى « القرية الصغيرة » فمنها « الخالصة » مثل شخصية
(فليم) والمزيفة مثل (مينك) والذين لا يمتنون إلى آل سنوبس بصلة مثل
(أيك) . وآل سنوبس انخلص قوم أذكاء ذو دهاء ، مخادعون لا يتمسكون
بالقيم الأخلاقية . وهم كذلك قوم مثابرون « مقولون » (بالمعنى الذى وصف به
فولكنر جيسون كومبسون) ورعون فى أضيق حدود الورع .

ولقد أعطتنا مسز فيكرى ما قد يكون أفضل وصف لشخصية فليم ، أعظم
من يمثل انخلصاء من آل سنوبس قهالت :

« إنه صورة هزلية من توماس ساتلين يشق طريقه بالقوة في مجتمع تسيطر عليه سلطات الدين ، ويواجهه بما يتراءى له من خيالات . ويشتركان سوياً ، إلى درجة ما ؛ في نفس البراءة التي تتمثل في العمل وفقاً لخطة ، ولو أن خطة أحدهما خطة إجتماعية بينما خطة الآخر اقتصادية . وقد استبعدا من تلك الخطة جميع الفرائز الضرورية والأحاسيس ومن هنا نجد تصويراً لطبيعة الأعمال الاقتصادية وحدودها عن طريق اهتمام فليم الأوحى بالأعمال التجارية . وفليم شخص له أخلاقياته ولكنها أخلاقيات تهتم بدفتر الحسابات أكثر من اهتمامها بالناس »

وطبيعي أن تميز فليم سنوبس بهذه الخطوط الواضحة التي تحدد معالم شخصيته لا يقال من الحقيقة القائمة ، وهي أن فولكنر قد انتقده وأمثاله عن طريق عرضه للمهزلة الإنسانية الكامنة في تصرفه ، وهي نكران الإنسانية ، ثم الانتهاء أخيراً إلى الحكم على سلبية « الحقائق » الإنسانية التي تمثلها . ويمكن هذا النقد فولكنر ، جزئياً ، من استخدام ما يتمتع به من إحساس رائع بالملهسة والمهزلة . ويخشى الناس آل سنوبس ويسخرون منهم في نفس الوقت . وقد ظهرت هذه السخرية حتى في الاسم الذي أطلق عليهم . وقد أشار هاري كامبل "Harry Campbell" وروويل فوستر "Reuel Foster" إلى أن صوت أو جرس كلمة سنوبس يوحى إلى السامع الذي يتحدث الإنجليزية بكل ما هو قبيح ، إنه يوحى بالعواء والخوف ، إذ أن كثيراً من الكلمات الإنجليزية التي توحى بهذه المعاني تبدأ بالحرفين الأولين من كلمة سنوبس .

ولم يقتصر الأمر على اسم الأسرة ، فإن الأسماء المطلقة على أفرادها توحى هي الأخرى بصفات عضوية . فاسم فليم (من التمهط) يعرب أو يوحى بالإزدراء والإحتقار . وأسماء أفراد أسرة سنوبس الأخرى ، وصفاتهم الفردية ، تتمشى مع

أسماء الحيوانات والبهائم ، وهى بذلك تتعارض تعارضاً شديداً مع « هبة الطبيعة » كما يراها راتليف . ويلاحظ كامبل وفوستر أن منظر قليم كالضفدعة ، ولانسوت مثل الفأر ، وسانت إيلمو مثل العزة ، أما مينك سنوبس فاسم يحدده معنى كلمة مينك بالإنجليزية أى النفس .

والفقرة التالية تعتبر ملخصاً هزلياً للسلب والنهب الذى يعيش عليه آل سنوبس : ضبط سانت إيلمو وهو يسرق حلوى من أحد مخازن التموين ، فوصفه جردى فارنر بأنه « أسوأ من عزة » .

« والأمر الأول الذى أعرفه ، أنه سوف يأتى كحيوان برعى ثم يحاول فك الرباط الجلودى وإزاحة الخطاف وحلقة الوتد ويتأهب للأكل بينما أكون أنا وأنت وهو متسللين من الباب الخلفى وبعدئذ فلتنزل على اللعنة إذا لم يمنعنى الخوف من أن أستدير لأنظر إليه خشية أن يعبث الشارع . ويبدأ فى سلب الحانوت الذى يبيع شراب الجن وحنوت الحداد ... »

ولحماية الجماهير من هذه القبيلة الخفية التى تأتى على كل شيء يقوم فولكندر بخلق شخصية ف . ك . راتليف V. K. RATLIFF وهو بائع ماكينات خياطة متجول يمثل الإنسانية المعقدة . وهو إنسان « طيب » عاقل عطوف إلى درجة خيالية . إنه يراقب ويقيم « غزو » قرية فرنشمانز بند بذكاء ، كما يقوم ، فى بعض الأحيان ، بمقاومة هذا الغزو بنفس سلاحه ، ولكنه لا يذهب إلى أبعد من ذلك . إن طبيعته ليست طيبة خالصة يمكنها أن تقف فى عزم وتصميم لمحاربة الشر الخالص . ثم يرتد فى عالم اللامعقول وينتهى به الأمر إلى أن يقع هو نفسه فريسة لخداع آل سنوبس وتلاعبهم .

وإذا كان راتليف يرتفع فوق مستوى اندفاع العامة الذى لا تعقل فيه فإن هنرى آرمستيد يعبث تسيراً دقيقاً عن أعماق وأقوى دوافعه . وفى النهاية

المهزلية للقصة نجد أن رابطة الإندفاع والتنفيل تجمع بينهما وذلك عندما نراها يحفران بحثًا عن كنز أو همهما فلم سنوبس بوجوده في المكان القديم في القرية .

وفوق ذلك فإن راتليف — وهو من الطراز الذي يرسمه فولكنر للرجل الإنساني الذي يدرك الثغرات الإنسانية ويفتح دائمًا في أن يسو عليها — إنما يزود عالم سنوبس بمقياس وميزان يزن بهما الأمور . ونرى راتليف في القرية الصغيرة من أن لآخر ينسج مما يعرفه من حقائق عن آل سنوبس قصصًا ملفقة وأساطير وعظائم في أسلوب خيالي مضحك . ويمبر راتليف عن عمل الرجل الإنساني ، وحكمته هي حكمة الجواهر ، وحياته حياة رجل يبيع للجواهر ولكنه لا « يبيعها » ، إنه لا يذهب إلى أبعد من ذلك ، كما أن إحساسه بالإساءة لا يؤدي به إلى القيام بدور البطل الطاهر أو للملك الدنيوى . وهو يوضح لنا بفصاحة ، قرب نهاية « القرية الصغيرة » ، لماذا لن يسير إلى نهاية الطريق بل لماذا لا يمكنه تحقيق ذلك :

« ... إتنى لم أكن أحى أحدًا من آل سنوبس من سائر أفراد أسرته ، بل لم أكن أحى الجواهر منه . كنت أرى شيئًا لم يكن مجرد جمهور ، كان شيئًا لا يريد سوى أن يمشى وأن يستمتع بالشمس لا يدرى كيف يؤذى إنسانًا حق إن أذاه أو كان في وسعه أن يؤذيه — إتنى لم أجعل منهم سنوبس على الإطلاق ، كما لم أجعل منهم أناسًا لا يمكنهم أن ينتظروا حتى يكشفوا عن الجانب الآخر من نفوسهم . كان في إمكانى أن أفعل أكثر من ذلك ولكنى لأبني ذلك ، أقول لك لا أبني ذلك » .

وقد ظهر من آل سنوبس أناس قبل ذلك في للقاطعة كحاميين وساسة ذوى دهاء ، إنهم جزء من الناظر الطبيعية في « سارتوريس » وفي « الحراب » ، إنهم يحاربون حرب العصابات وراء خطوط القتال في الحرب الأهلية ، لا يؤيدون

أحداً ويستغلون كل من يبلى رغبة في أن « يباع » في قصة « بطل لا يقهر » .
وعندما تبدأ قصة « القرية الصغيرة » نرى أن فولكنر يصف الجيل المعجوز
من آل سنوبس وصفاً أكثر رقة وكرماً ، فيقول إن حياتهم أضحت مرة
« بسبب خسارتهم في التجارة » ، ويظهر أن تملك آل فارنر للأرض ، وهم أقرب
صلة بالمجائز من آل سنوبس ، جاء عرضاً ، وكان خبثهم من النوع البسيط
الساذج ، ولكنهم يكونوا ليقفوا على قدم المساواة مع القبيلة التي كان على رأسها
فليم وإن لم يكن زعيمها . وفي البداية كان التهديد بحرق مخزن الحاصلات الزراعية
هو الذي ثبت أقدام القبيلة الغريبة . وكانت للساعة بعدئذ مسألة وقت لكي يستولوا
على المخزن وعلى مخرج القطان ومبنى المدرسة ثم الانتقال إلى مدينة جيفرسون
وإلى المصرف وإلى القصر الريفي .

ويبدأ فليم حياته كاتباً في مخزن فارنر « ... ممتلئ الجسم فام التصرفات
لا يعرف له تاريخ ميلاد على وجه التجديد ، بين العشرين والثلاثين ، ذو وجه
عريض راكد ، وشفتين مزمومتين تلوشهما آثار الطباقي ، وعينين في لون الماء
الأسن ، ويبرز من ملامحه الأخرى شيء مغرغ مفاجيء في تناقضه هو أنف دقيق
مفترس كمنقار صقر صغير » . وبعد بضعة أشهر في العمل الكتابي الدقيق الكفء
الذي لا خطأ فيه تسلم المخزن ثم انتقل إلى المخرج . إنه يضع يده على أعمال
آل فارنر فيعين أحد أفراد آل سنوبس في المدرسة ويستولي على الأرض
عندما « يرتب » زواجه من ابنة ويل فارنر فيهبه مضيغه فرنشمانز ، ويستغل
بدهاء ثغرات القانون وبقاءه في نطاقه في حرص شديد . وعندما ينتقل إلى جيفرسون
في قصة « المدينة » يتطلع إلى تحقيق آمال كبرى ولكنه لا يفرط في هذا الاتجاه
فيحظى ، عن طريق المناورات والصناعات ، بالاحترام أو بمظهر الاحترام في قصر
دي سين الريفي ، وفي مرحلة من مراحل العمل لتحقيق هذه الآمال يسأل فليم
جودي فارنر راتليف في صوت مهتز :

« لى عندك طلب بسيط خالص أود أن ترد عليه فى صدق بالنفى
أو الإيجاب ماذا وراء الأكمة ؟ وإلى متى يستمر ذلك ؟ وما هى
تكاليف المحافظة على مخزن واحد للدريس ؟ » (القرية الصغيرة)

والواقع أن فليم يذهب إلى أبعد الحدود وفى خط مستقيم نحو تحقيق هدفه ،
لا يدع فرصة تمر دون أن يزيد من قوته ومن ضعف الآخرين . ومهما يكن من
أمر فإن فولسكنر يريد أن يحقق أكثر من هدف ، فهو لا يريد أن يقتصر على
إيضاح انتصار فليم سنوبس ، وهو انتصار من جانب واحد ، بل يهدف كذلك
إلى بيان أثره على الإنسانية وعلى الأرض فى قرية فرنشمانز بند . إن « الكتاب
الثانى » من « القرية الصغيرة » « أسطورة » للأرض والتهتها يولا فارزغالى
فولسكنر فى معالجتها بطريقة هزلية . ويولا امرأة غنية مكتملة النضج و « طبيعية »
على الفطرة : « . . . تنطوى على شيء من الرمز للأزمة الفائرة التى كان يحتفل
فيها بعيد النبىذ . . . » و « تنفجر أنوثته صارخة تفيض من ملابسها ، لم تكلف
نفسها مشقة إخفائها بل اتخذت مظهرًا ينم عن عدم الاكتراث » و « كانت
نفحة باردة من نفحات الريح بالسكر والانحلال فى الربيع ، بل ركوع الوافى
المتنصر استعطافًا أمام الشهوة الجنسية الكبرى » . وكانت أولى « غزواتها »
مع المدرس لابات "Labove" ، وهو من أعظم الشخصيات الكوميديّة التى
رسمها فولسكنر . كان لابات يؤمن إيمانًا أعمى راسخًا بأن الكلمات هى السبيل
الوحيد المؤكد لإدراك النجاح . ولو أنه ولد منذ قرون لنشأ راهبًا ولكنه يمد
الآن عدته ليصبح محاميًا وسياسيًا . ولكن « الانحلال والسكر » لا يدعان مجالاً
للكلمات فيتحطم ويصبح موضعاً للسخرية . وكانت يولا تنزى أول الأمر بمجرد
وجودها فى المدرسة ثم تعرض عنه بعد ذلك وتحترقه كما لو كان طفلاً .

وتجذب يولا الرجال إليها ثم تلفظهم جميعاً ماعداً شخصاً واحداً : إنها

تظل في انتظار « أليفا » الذي يظهر آخر الأمر في شخص هوك ماك كارون "Hoake McCarron" وقد ظلت ، قبل أن يظهر ، « المحور الذي يدور حوله جماعة فاشلة يحاول كل منهم أن يطلب يدها » . « لقد كانت تشيع في كل منهم إحساساً بأنه الزوج المنتظر ولكنها لم تسمح لأى منهم ، في نفس الوقت ، بخدشها » . ظل الحال على هذا للنوال إلى أن ظهر ماك كارون فتجعج حيث فشل الآخرون ثم اختفى . وعندما اكتشف آل فارز أنها في « مازي » لم يجدوا بداً من العمل على حماية اسم العائلة ، فعقدوا صفقة لتزويج يولا من فليم ستوبس مقابل منحه جزءاً من ممتلكاتهم . وينطوي هذا الزواج على سخرية بالطقوس الدينية . ويظهر فليم ويولا في تكساس « لقضاء شهر العسل » ، وقد وضع حقيقته المصنوعة من القش على ركبتيه « مثل تابوت به جثة طفل ميت » .

وتصبح قصة يولا الآن حكاية شعبية تحكى قصة أرض ظلت بوراً ثم اتهمى الأمر بها إلى الجذب . ويقف راتليف ، بعد أن ذهبت يولا ، يلقى نظرة على الأرض التي أعطيت لإتمام الزواج من شخص عاقر :

« ذلك المعجوز ، الذي توقفت غدده ولا تكاد ساقاه
تحملاه ، ذلك الذي ذبلت براعمه وأزهاره وكادت انتصاراته الدينية
أن تدفن في التراب ، ولقد عادت الحياة تدب في أوصاله فنفض عنه
غبار الموت واندفع إلى العالم الحى كما لو كان قد خرج من قباب
مدفونة مقلّة » .

لقد شعر بالغضب والثورة على الضياع ، « على موقف خاطيء لا يمكن أن
يتصور المرء وقوعه ولو في مسرحية هزلية ، تماماً كما ينصب المرء فخاً يضع فيه كتلة
كبيرة من لحم البقر لكي يصطاد فأراً »

وتتلوا الاستيلاء على يولا قطعة أدبية جديدة مكتوبة بطريقة هزلية تعتبر من

أمتع ما ظهر في الأدب تعبيراً عن النظرة الرومانتيكية لجلال الطبيعة وجمالها .
وفي هذا القسم من القصة الكثير من اللبالة الهزلية ومن العمق . ويختفي فليم
مؤقتاً ولكن شخصاً آخر من آل سنوبس يحل مكانه هو آيك للنقل . ونرى
حب آيك لبقرة هاوستون (إشارة إلى يولا) وهو حب أشبه بنشيد
الرعاة ، وغزواته كالقارص المتجول بالنيابة عن « البقرة الجميلة التي لا ترحم
"La Belle Vache Sans Merci" » فزاه أحياناً متقناً إلى حد الإعجاز
ونراه أحياناً أخرى حزيناً لا يخف من لوعته شيء . وهنا نجد أن قدرة يولا
كأنى قد انحدرت إلى المستوى الحيواني الذي يجد اللذة في الألم « الأثنى منذ
 فجر التاريخ » . ولكن الأرض ذاتها أضحت فريسة « أضحت منطقة مليئة
بأشجار الصنوبر والبلوط الحظيرة التي أينعت بينها الأعشاب التي قطعت هي
الأخرى لتصنع منها منازل القطن ، وحقول رسم الزمن عليها خطوطه
فتجوفت وامتلات بالأخاديد المائية نتيجة لأربعين عاماً من الأمطار والصقيع
والحرارة ، وتحولت إلى هضاب يملؤها نبات الحلفاء بكثافة وعند هذا
المنظر الطبيعي الذي قد سحره ودوعته كان آيك والبقرة يلهوان . كان آيك
يطارد الأثنى الخجول الأبية بكل نبل وشهامة . وكان يزين هذا الفرام وينسقه
أسلوب خطابي يفيض بالسخرية الرومانتيكية . ولا جدال في أن غياب فليم من
المنظر ، وأكثر من هذا استسلام يولا للحيلة التي أوقعها فيها عائلة فارنر، قد أضفى
على الحادث ومسرحته جواً من الحزن لا جواً من السخرية آخر الأمر .

ويتهى « الصيف الطويل » (الكتاب الثالث) بمحادثة أخرى رويت
بأسلوب فيه من الحنان والشجن أكثر مما فيه من الكوميديا . ومرة أخرى يرسم
هذا الكتاب صورة شخصية أخرى من أسرة سنوبس ولكنها تختلف عن بقية
أفراد الأسرة اختلافاً يبنّا يمكنها من القول بأنها بعيدة كل البعد عن السنوبسية .
هذه الشخصية هي مينك سنوبس الذي يفيض بالمعاطفة التي وقع فريسة لها .
إن الذي يدفعه هو الحقد أو بمعنى آخر نوع من ثورة الاستياء والغضب التي

لا حدود لها . لقد أساء جاره هاوستون استغلاله (وهو الآخر شخصية شحنها فولكنر أكثر مما ينبغي بماطفة ملتوية جبارة) إلى الحد الذي دفعه إلى قتله ومحاولة إخفاء جثته في مستنقع مجاور . وتشبه حكاية « الدفن والاسترداد » في سرد تفاصيلها البشعة بعض الفقرات التي جاءت في قصة « تضحية فارس "Knigla's Gambit" التي ظهرت فيما بعد . ولكن الهدف من ذلك ، فيما يتعلق « بالقرية الصغيرة » هو إثبات أن أيًا من أفراد أسرة سنوبس ، مثل فليم سنوبس ، لا يحصى فرداً آخر . ويتهى هذا القسم في السجن حيث نرى مينك سنوبس يهز القضبان بعنف منادياً فليم بأعلى صوته أن ينقذه ثم يعصب عليه اللعنات لأنه يعلم أنه لن يخف لنجدته .

« قال في صوت أجش أقرب إلى الممس « كان من الميسور أن أكون في خير حال » ثم انحبس صوته تماماً مرة أخرى وتعلق بالقضيب الحديدى بيد واحدة بينما أمسكت يده الأخرى بحلقومه ، على مشهد من الزوج الذين تدافعوا بالمناكب لرؤيته وقد ابيضت عيونهم وبلت ثابتة في الضوء الذى أخذ يختفى شيئاً فشيئاً »

وفى قصة « القصر الريفى » ، وهى آخر القصص الثلاث ، يستعرض فولكنر حكاية مينك التي تصبح الحادث الخامس فى سجل أسرة سنوبس . ومينك الآن فى سجن بارشمان الذى دخله لأن فليم ، فيما يعتقد ، لم يحمل نفسه مشقة مساعدته . ولقد ذكر فولكنر لطلبته بجامعة فيرجينيا فى العام الحرامى ١٩٥٧ — ١٩٥٨ ، قبل أن تظهر قصة « القصر الريفى » وإن كانت هناك شائعات عندئذ بأنها تحت الطبع ، ذكر أن آل سنوبس « سيقضون على أنفسهم بأنفسهم ... » . وهذا ما حدث بالضبط ، أو هو ما ارتكبه أفراد الأسرة تجاه بعضهم البعض ببراعة يحسدون عليها . ويمضى فولكنر فى نظراته للوضوعية بإرتياب فيدع المناظر الطبيعية وراثليف ، ومن بعده آخرون من أفراد الأسرة ، يقدمون من الأدلة

ما يمكننا من الحكم على أسلوب قليم في الحياة . وفي قصة « المدينة » نجد آخرين لكل منهم دوره في سرد غمو أسرة سنوبس وكيف بلغ قليم الجبار « قة » الاحترام والتبجيل . وفي « القصر الريفي » نرى نفس المواطنين من أهل جيفرسون ، وبينهم الآن ابنة يولا (التي ماتت) ، يتأملون ويراقبون ويتعجبون ثم يرتبون ، وأخيراً يمدون العدة للعمل ويسمحون به ولا يمنعونه ، حتى ينتهي الأمر بتمكن مينك من الانتقام لنفسه من قليم وإمهاله له .

والنظر الذي يصف جريمة القتل بمنبر آية من الفن الرفيع للبديع المناسب . ويتميز هذا الوصف بالرصانة والهدوء ويتعمق في وصف خيانة آل سنوبس ومداهما مما يضفي عليها وضوحاً دقيقاً ذا معنى . وبعد سنوات أمضاها مينك في السجن (كان بعضها بسبب تصرفات قليم) وبعد أيام قضائها في رحلة مضيئة نحو الجنوب يصل إلى مدينة جيفرسون . ويبدو كل شيء كأنه يدأمر على فشل مهمته ولكنها تنجح بالرغم من ذلك . وأخيراً يجد مينك نفسه في القصر الريفي مع سدس عتيق لا يمتد به يمسكه بيده اليمنى ، بينما نرى قليم يحدق في هدوء سلمي في مينك وفي السدس .

« ويبدو ابن عمه الآن ، وقد تدلت قدماء على الأرض والتف للتعبد الذي يجلس عليه لكي يواجهه ، وقد جلس ساكناً متداعياً ، وهو يرقب مينك ، الذي تطل الشراسة من عينيه وتهز يداه اللتان تشبهان يدي طفل كما تهز يدا داهية ما كر أمسكت إحداها بمطرقة بينما أمسكت الأخرى بأسطوانة تديرها ليتمكن من الضرب عليها بالمطرقة . . . »

« وأحدثت دويًا هائلًا ولو أن مينك لم يسمعها في نفس اللحظة . كان جسد ابن عمه عندئذ ينزلق من فوق كرسيه بين الحياة والموت . وفي لحظة أخرى كان للقدم ذاته في طريقه ليتقلب فوق الجسد . »

وهكذا نرى أن القضاء على فليم تم على يدي أحد أفراد أسرة سنوبس ولكن بعد أن استحق الموت فعلاً . وكان لابد أن تنتهي أسطورة انتصار آل سنوبس بهذه الطريقة كما قال فولكنر بحق . ونحن نرى فليم في « القرية الصغيرة » ممثلاً حيوية ، ولن نجد طريقة لمعالجة قدرته ومهارته في تقدير الظروف واستخدامها بذكاء ، أفضل من الطريقة التي عولجت بها في الفصل الأخير « الفلاحون » . والفقرات التي رسم فيها فولكنر بيع الجياد للرقشة التي آتى بها فليم من تكساس هي أكثر ما أعيد نشره مراراً من أعماله . إنها تصور لنا فليم في قمة تماسه ، والمهمة في قمة عنفها وحساسها ، كما تصور لنا راتليف في صورة مضحكة بعد أن أتم تنفيذ خطته . ويبدأ الفصل بصورة السيرك : تظهر الجياد من بعد كأنها « كائنات حية واضحة كانت تشبه ، عند الأفق ، خرقاً مهلهلة مختلفة الأحجام والألوان وقد مزقت كيفما اتفق من لوحات الإعلانات وملصقات السيرك أو مثل . . . » (القرية الصغيرة) . وأنسب صفتين لهذا للنظر هما « زاهى » و « عنيف » ، وهاتان الصفتان لا تنطبقان عليه تماماً فحسب بل على الفلاحين الذين يمدون للبيع . أما الذى يصور العنف بمنتهى الوضوح فهو صورة الجياد وهي تنزلق وتبخر وتتحرك إلى الأمام وإلى الخلف مندفة شاردة ، وكذلك صورة « الحيوان الضخم ذو الأنياب الطويلة والعيون الوحشية والأقدام المشقوقة » .

وكان لابد أن يجتذب للنظر الناس . وذهبت جهود راتليف لإثباتهم عن التجمع حوله أدراج الرياح ، لقد كانوا على قسط من العناد والاقتناع والسلبية « مثلهم كمثل أطفال تعرضوا للتأنيب والتوبيخ » وبينما كان راتليف يتحدث إليهم كانوا يشيخون عنه بوجوههم متطلعين ناحية « الجياد البقعة المتناثرة وهي تتحرك إلى الأمام وإلى الخلف . . . » وينشطون الأعذار لما يجرى أمامهم إذ كانوا يرفون كما يعرف راتليف ، أنه ليس ثم سبيل لمنه . وفي يوم البيع تجمع الكل هناك في ساعة مبكرة ، وعرف الرجل الذى استأجره فليم لخدايعهم أنه سوف

يستحوز على اهتمامهم ثم على تقودهم آخر الأمر . أما مسز ليتلجون ، وهى المقياس الدقيق المعقول لما يدور : فكانت هى وحدها التى استمرت فى أعمالها المعتادة وهى تحدث نفسها بين آن وآخر حادثة على أولئك الرجال .

وفى جو « امتزجت فيه اللغات والتلق فى سرعة وصخب » اقترب الرجل القادم من تكساس من الجياد والرجال وأصبح فى وسعه أن يناور وأن يضرب الجشع الإنسانى بجشع مثله : لقد كان هو مركز القوة يحيط به جمع من الجياد والرجال يسرون أمامه جيئة وذهاباً فى ألوان زاهية . . . كان عنقه مقعداً متشابكاً كجهاز طيف بدت على جانبيه للشابك المعدنية لحالات سروال الرجل من تكساس وقد سقطت عليها أشعة الشمس فانمكست منها ومضات انطلقت فى مدار لا نهاية له . . . » ولكى يصور لنا فولكنر استعداد الناس للشراء مرضين ضرب لنا مثلاً صارخاً فى شخص هنرى آرمستيد ، وهو الرجل الذى لعب أدواراً جزئية فى قصق « وأنا على فراش الموت » و « الضوء فى أغسطس » ، وقد صار الآن وحشاً جشعاً مع سبق الإصرار . فعندما نحتج زوجته فى رفق على أخذه الدولارات الخمسة الأخيرة والوحيدة لدى الأسرة « يستدير الرجل إليها والشرر يتطاير من عينيه » .

وما أن أشرفت الساعة على انقمامة حق كان قد انتهى البيع ورحل الرجل القادم من تكساس . وأضحى الرجال والحيوانات وجهاً لوجه فى لحظة رعب ساكن . . . ثم دار الرجال بسرعة وأخذوا يمدون أمام أصحاب الوجوه الطويلة للتوحشة التى ينساب منها الزبد . . . وكانت النتيجة هى مطاردة الجياد الصغيرة الماربة فى ضوء القمر ثم حادثتين وبعض للشاجرات الوحشية القصيرة وقصبتين ضد قليم سنوبس ترفضان لعدم توفر الأدلة القاطمة .

وكان أمام فولكنر ، قبل هذه المطاردة ، مجال واسع صالت فيه روحه المرحة وجالت . لقد اتجهت الجياد الصغيرة الماربة فى كل صوب وانتهى المطاف

يأحداها إلى فناء منزل ليتلجون حيث تقابله مسز ليتلجون وحوض الغسيل
في هدوء ثم يسير بسرعة إلى داخل المنزل نفسه :

« وكان هناك مصباح فوق منضدة في الدخول ، وعلى ضوئه رأوا
الجواد وهو يملأ الصالة ككتلة من الخرسانة ذات أسنان مديسة
في زهو وثورة وضجيج . وعلى مسافة قصيرة من البهو كان هناك
أرغن أصفر من الغاب اللطلى واندفع الجواد إليه فصدرت عنه نغمة
واحدة خفيفة رنانة رزينة تتم عن دهشة عميقة يغلها الوقار . واستدار
الجواد مرة أخرى بظله المضحك الوحشى واختفى داخل باب آخر .
كان باب حجرة نوم ، حيث كان راتليف في لباسه الداخلى وقد
ارتدى فردة جوربه بينما كانت الأخرى في يده . كان ظهره إلى
الباب وهو يعال من نافذة مفتوحة تفتح على شارع ضيق وعلى
المجموعة . ثم نظر خلفه وللحظة كان هو والجواد يتطلعان أحدهما
إلى الآخر قفزز من النافذة بينما استدار الجواد وخرج من الحجرة
إلى البهو مرة أخرى ... »

٣

للحظ اهتمام فولسكير بالزئوج في كافة قصصه ولكنه اهتم اهتماماً خاصاً ،
في الأربعينات ، بما يسود العلاقات بين البيض والسود من قلق وانتهاك للحقوق
بعنف ودون مبرر ، وارتباط ذلك بقضية الأرض ذاتها لا من الناحية الرمزية
فحسب بل كمشكلة اقتصادية أخلاقية .

ونعتبر قصة « إنزل يا موسى » مثلاً لهذا الاتجاه البعيد المدى . ويتمثل
الاهتمام الدرامى الأكبر لهذه القصة في العلاقة بين اسحق ماك كاسلين
"Isaac McCaslin" العميد لأبيض الناسك وبين لوكاس هوتشامب

”Lucas Beauchamp“ وهو من أبرين أحدهما زنجي ، وسليل مالك كاسلين . وإلى جانب القرص الكثيرة التي تتيحها مثل هذه العلاقة تفسر القصة مسائل أخلاقية أخرى تتمثل في اختلاط الدم الأبيض والأسود وأصول الأجناس والمعنى الرمزي للبراري وما تنطوي عليه عملية الصيد من طقوس دينية . وفي الوقت الذي يتطور فيه لوكاس تطوراً كاملاً في قصة « إنزل ياموسى » نجد أنه يحتفظ بأعظم لحظاته الدرامية لقصة « متطفل في الرغام » ونرى في نفس الوقت أن الرابط الرئيسى في الكتاب الأول هو آيك ، أما معالجته باهتمام ففي قصة « الدب » الشهيرة .

ومقتل الدب هو أهم الأحداث التي تضمنتها القصة . وهو خامس في معناه وإن كان لا يقصد به ، بالتأكيد ، النصيح بالعودة إلى الثقافة البدائية أو إصدار حكم سطحي بالقضاء على البراري . والأوضح أن فولكنر أراد أن يقول إن قتل الدب كان أمراً لا بد منه وأنه ليس في مقدورنا أن نعيد كتابة التاريخ أو قلب أوضاع الإنسان ، بل علينا أن نؤكد « الإنسانية » بكل ما تحمله من عقد الشك والضعف والانحراف والندم . ويتضح لنا في عملية القتل أن الدب وذابحيه يقومون بالدور المقدس الذي قامت به شخصيات كيتس “Keats” في إحدى قصصه الإغريقية ، ولكن الجمال والمدق والطيبة تفيض كلها في اللحظة الهامة وهي لحظة ارتباطها بالإنسانية .

وتبدأ الإنسانية بآيك مالك كاسلين ، وهو في السادسة عشرة من عمره ، وتدور أحداثها طوال منى حياته لتتابع بلوغه من النصيح وكان أم درس تعلمه من خبرته التشابه الروحي بين البراري وبين الدب . إن فولكنر يوحى إلينا بأنهما يرجعان إلى عصر قديم واحد وأن إزالة البراري تقابل انقراض الدب . ولكن كلاً من الدب والبراري « خالد أبدي » إذا تيسر للمرء أن يركز على لحظة واحدة من اللحظات التي تبدو فيها بسطاء صفة من صفاتهم الجوهرية .

وهذه اللحظة هي لحظة موت اللب . ولم يصل آيك إلى هذه الفكرة إلا بعد سلسلة من التجارب التي مربها في شبابه وتعلم خلالها الكثير من صناعة الصيد وأعمال الغابات وتقاليدها .

ثم إن منظر الجوع النفير النافية الضئيلة وهي تشترك في قرض الغابات دون أن يعرف أى منهم اسم الآخر في أرض اكتسب فيها اللب مكانة مرموقة، كان صورة مطابقة لما عرفه آيك فيما بعد من طمع الإنسان وما يرتكبه من صفائر في الوقت الذي كان يستعد فيه للتنازل عن ميراثه . ويحضر آيك مصرع بيج بن "Big Ben" ويشهده في لحظة لم تكن لحظة تأزم شديد فحسب بل مشهداً فنياً رائعاً دائماً يجمع بين الصياد المبحوز بون هو جاننيك "Boon Hogganbeck" والأسد الكلب واللب في لوحة فنية رائعة .

لقد سقط اللب مرة واحدة لم تقم له بعدها قائمة . واللحظة كالوا جميعاً كمجموعة من التماثيل : الكلب للتشبث واللب والرجل فوق ظهره بغرس النصل للدفون في اللب . ثم سقطوا بعدئذ وقد جذبهم ثقل « بون » إلى الخلف وهو من تحتهم ... إنه لم يتحطم ولم يتكور بل سقط كتلة واحدة كما تسقط الشجرة حتى إن ثلاثتهم ، الرجل والكلب واللب ، بدوا وكأنهم لم ينتفضوا سوى مرة واحدة .

وعندما يكتشف آيك من السجلات المحفوظة في الخزن القصة الحقيقية لخطايا جده من زواجه من المحرمات عليه وخلطه الأنساب من الدم الأبيض والأسود ، يشعر بأنه إن لم يصحح هذه الأوضاع لأصبحت تجاربه والدروس التي استفادها من الصيد ، عديمة القيمة . والواقع أن الأرض على حد قوله ، ليست أرضه حتى يردّها ، إنها ليست ملكاً لأحد ولكنها أمانة عنده من الله ، وهي صورة من صور جنة عدن . وفيما خلا ذلك يتخذ آيك لنفسه مسلكاً يتسم بالحكمة الدينية التي طادت تحتل مكانها في حياة الإنسان .

ويعرض لنا فولكنر في الجزء الرابع القى يفيض بالأسلوب الخطابي تشكيلة من « المعاني » أهمها جميعاً ما يلي : (١) الأرض ليست ملكاً للإنسان يفعل بها ما شاء ولكنها نوع من جنة عدن للعودة التي هيأها الخالق « كفرصة أخرى » يتحمل الإنسان مسئولياتها (٢) مشكلة الأجناس جزء لا يتجزأ من هذه المسئولية ، فالأجناس الثلاثة — الهنود والزوج والبيض — يجب أن تعيش جنباً إلى جنب على الأرض (صداقة سام فاذرز وهو هندي زنجي ، بآيك في شبابه مسألة ذات أهمية خاصة) وأى انتهاك لهذه المسئولية (كتلك التي ارتكبها جد آيك) تجلب اللعنة على الشخص المسئول عنها (٣) الصيد وسيلة معترف بها للتعبير عن العلاقة بين الإنسان والطبيعة (٤) في لحظات الانفعال الشديد تنطوي حياة الإنسان على الكثير من الإيماء بالجمال والمعاني الخالصة كما أن لها أهميتها القصوى .

وقد أدرك آيك ماك كاسلين وابن عمه منزى مثل هذه اللحظات وهما يناقشان أنشودة كيتس ، فقد قال ابن العم عن كيتس « كان يتغنى بالحقيقة وبكل ما يمس القلب الإنساني كالشرف والعزة والرأفة والعدل والشجاعة والحب » .

ويستجيب آيك لهذه الرسالة في تصرفاته ويقرر أن يعمل نجاراً . « لا من باب التأمل الروحي كما يراه النصارى بل لممارسة نفس التجربة التي مر بها المسيح من قبل لاعتقاده أن ما يصلح للمسيح يصلح له . ولكن من الخطأ الفاحش القول بأن فولكنر يسير به « إلى آخر الشوط » . إن استخدامه مثل هذه الإيماءات من قصة المسيح ليس إلا وسيلة دائمة للاستفادة من الأفكار المعروفة تماماً لقراءه وللأشخاص الذين يكتب عنهم .

لقد أخفق آيك بالمعنى للطلق ، فتصرفاته الخيالية لا تنتهي به إلى نتائج صادقة مفيدة . إن قراره لا يعتبر « تكفيراً » إيجابياً عن خطايا آياه وأجداده وإنما مظهرأ من مظاهر الضعف . ولقد قال فولكنز عن آيك ماك كاسلين ،

رداً على استفسار لستيا جرينيار إن التخلّي عن الأرض لم يكن كافياً بل كان تصرفاً سلبياً ؟

« إننى أعتقد أن على الإنسان أن يفعل شيئاً أكثر من مجرد رد الحقوق إلى أصحابها . لقد كان عليه أن يكون أكثر إيجابية من مجرد الانزواء » .

وقصة « اللب » مع ما فيها من ذكاء وإغراق فى الرمزية والتفاصيل ليست فى اللقاة الأولى قطعة فلسفية ، كما أنها لا تعبر فى الواقع عن رأى قاطع فى موضوعها . ومع أن فولكنر يرض لنا ملك كاسلين عرضاً معقداً غاية التعقيد فإن من الخطأ الشنيع أن نفترض ، بناء على ذلك ، أنه أراد لآيك أن يكون متحدثاً باسم الأخلاق أو أن يكون إلهاً تقدم له القرايين . وعلاوة على ذلك فإن الأجزاء الأخرى من قصة « إنزل يا موسى » لا تؤيد هذا الإدعاء . وتعتبر قصة « إنزل يا موسى » بحثاً متعدد الجوانب لمشكلة معقدة عسيرة الحل وردت تفاصيلها فى قصة « اللب » (كما ذكرت آنفاً) .

أما الصورة الصلبة حقيقة للرجل الأسود فتتمثل فى شخصية لو كاس بوتشامب ، وهو ثمرة « خطيئة » كاروثرز ملك كاسلين . وقد صور فولكنر بوضوح هذا الوضع الخاص مع نظرتة البرمة الضجرة بل المدائية نحو البيض فى قصة « إنزل يا موسى » ثم مسرحها فى قصة « متطفل فى الرقام » وهى مزيج عجيب لقصة من أنجح « قصص المغامرات » فى الأدب الحديث (كما جاء فى الفصل الثانى) كما أنها أعظم أنواع الخطابة الاستنكارية اللاذعة . ومع هذا فالإحساس العام هو أنه لا داعى على الإطلاق لكل ما جاء فى الفصول الأخيرة لأنه سبق أن تضمنتها الفصول الأولى بطريقة غاية فى الإبداع (ويدعم هذا الرأى العودة إلى قراءة القصة من جديد) .

ومن هنا فإن قصة « متطفل » تعتبر قصة مغامرة — جريمة قتل ، تهديد

بمحاكم عرفية ، رحلة موحشة خطيرة بالليل في المقابر ، سباق مع اللوت الخ — كما تعتبر موعظة أو مقالة مطولة . ونجد في حبكة القصة أن فولسكنر قد أوقع بين لوكاس وبين الشاب الأبيض تشارلز مالبسون ، فترى أن لوكاس يتحدى مالبسون طوال حياته لكي يتخلى عن آرائه التقليدية في الزواج وأن يعامله كإنسان بدلاً من ذلك . ومنذ الحادثة الأولى ، عندما وقع تشيك في جدول ماء بارد فأكرمه لوكاس في منزله وقدم له طعاماً ، نجد الصراع بين الاثنين ما يزال مستمراً . وعندما عرض تشيك قهوداً على لوكاس مقابل « الخدمات » التي أداها له يحترق لوكاس هذا العرض ويعتبره إهانة وجهت إلى كرامته كرجل له مركزه الاجتماعي .

قال لوكاس « لم هذا ؟ » دون أن يتحرك أو يحني رأسه ليرى ما في قبضة يده . . . (تشيك يراقبه) ، ثم قلب راحة يده في احتقار ورمى بالنقود فسقطت على الأرض محدثة رنيناً »

ولسكن تمحى لوكاس يتحدى ذلك الحد إلى المجتمع بأسره ، ذلك المجتمع الذي يقول « إن عليه أن يقرأ أنه زنجي » . وفي حانوت القرية يستثير هدوءه الوقع جيرانه البيض فيندفعون في ثورة حتى كانوا قلب قوسين أو أدنى من الفتك به . أما بالنسبة لتشيك مالبسون فإن ما يدفعه ليس الغضب لكرامته المجروحة بقدر ما هو محاولة لحل لنزكيف يمكنه أن يؤكد « رجواته ودمه الأبيض » . ومن هنا فإنه عندما يقتل أحد أولاد جورى تتاح الفرصة أمام البيض الذين يتوقون لإثبات أن لوكاس « زنجي » فيجتمع جمع حاشد منهم أمام السجن للقيام بواجبهم والأخذ بالتأثر . ومهما يكن من أمر فإن الموقف بالنسبة لمالبسون هو الفرصة النهائية أو المرحلة الخامسة في صراعه ليفهم وضعه كرجل أبيض ، حيال لوكاس ، الزنجي .

« ويسعد إليه » لوكاس بالتهاب إلى المقابر وأن يثبت أنه لا يمكن أن يكون

قد ارتكب جريمة القتل . وقد عهد لوكاس بهذه المهمة إلى شاب في السادسة عشرة من عمره ، في رأي مس هايرشام ، لأنه « كان يعرف أن الأمر يتطلب شخصاً لاعلاقة له بالاحتمالات لكي يأتي بالأدلة وهو أمر لا يهض به طفل أو امرأة مجوز مثل » أو بمعنى آخر فإن هذا العمل يتطلب شخصاً أقل بعداً عن الحقائق الإنسانية من محام أو من عمدة . ويقوم مالميسون بالمهمة أثناء الليل هو والسيدة العجوز (وهي سيدة «أرستقراطية» ولكنها «ترتدى لباساً بسيطاً من القطن المنقوش») وأليك سوندار ، وهو صديق زنجي لشيك : ولا يرجع السبب في القيام بهذه المحاولة لكشف الحقائق إلى أن محاكمة لوكاس محاكمة عرفية تنطوي على خطر « الاضطرابات العنصرية » بل إنها « وصمة في جبين الإنسانية » . وتنطوي المخاطرة على تعقيدات كما تضيف وصمة أخرى إلى البيض ، لأن الذي قتل جوري لم يكن زنجياً بل كان أخاه نفسه . ويسوى للوضع في جو يعود بذا كرتنا بعض الوقت إلى هاكلبيري فين "Huckleberry Finn" وموقف توم سويار "Tom Sawyer" للمقد غاية التعقيد . وينطلق التوم بعد الإفراج عن لوكاس هارين خجلاً من خطتهم ومن الثورة على قتل الأخ لأخيه مؤثرين ذلك على الاعتراف بأنهم مخطئون .

وتمتلىء البقية للباقي من الكتاب بتصرّيات جانف ستيفنس الخطائية التي تدعّمها غالباً لحظات من التعبير الرفيع الجميل . ويشير إرفنج هاو مشكلة من المشاكل الحساسة في قصة « متطفل » عندما يقول ، لا يمكن أن تفشل قصة يقوم فيها لوكاس بوتشامب بدور رئيسي ، ولا يمكن أن تعتبر قصة يقوم فيها جانف ستيفنس بدور « المتحدث باسم للثقفين » لأن صورته ليست صورة تستحق الإطراء ، وهو المسئول عن قضية لوكاس مسئولية رمزية فقط . وموضوع القصة الحقيقي كامن في الصراع بين لوكاس وبين تشيك لإعادة تقييم وضع الزوج والانتقال بهم مما يوصمون به بصفة تقليدية إلى مرحلة الإنسانية . ولا بد أن نتوقع بالتأكيد عن فولسكنر أن يشير إلى التمييز بين الأقوال والأفعال . وهناك

كثير من الأقوال والأفعال التي تكفل بها في هدوء وشجاعة في غير ضجيج بحيث أصبح من الضروري تأكيد التباين بينهما .

وسيكون ستيفنس موضوع الفصل التالي ، ولكن لا بد لنا من أن نؤكد أن أثرته تغطي على كثير من الحقائق البسيطة التي يؤمن بها فولكنر إيماناً عميقاً . والفصول الثماني الأولى من القصة تقنعنا بهذا الإيمان بطريقة غاية في الجمال . والكتاب بعد هذه الفصول ، يستثناء للمنظر الأخير الذي تشيع فيه روح الملمسة بمنتهى الدقة ، يستبر إن شاء من خرقاً مفضوحاً يضم بين جنبه سلسلة من الكنايات الرخيصة لا يمكن أن يفخر بها إلا كل من أراد فولكنر أن يسخر منه . وستيفنس بعد كل هذا ، رجل « مثقف » فقد درس في هارفارد وفي جامعة هايدلبرج . إنه يشعر بأنه رجل له رسالة كما أنه رجل « يقف في جانب اللائكة » ، ولكننا نراه كذلك في القصص المديدة التي ظهر فيها ، مرة موضع الاحترام والتبجيل ومرة أخرى موضع التهمك والسخرية . إن فولكنر يقول إن « الرجال ذوى النوايا الطيبة » من عهد هوارسي بنباو وما بعده يحمون حياة ضالة وغالباً ماتضيع جهودهم للاحتفاظ بمبادئهم الأخلاقية . والفصول الأخيرة من « متطفل » تبين بداية مشكلة فولكنر الخاصة وهي مشكلة تحمل مخاطر التعبير المصريح ومواجهة الجماهير ، وعلى أية حال فقد نشرت قصة « متطفل » قبل قيامه برحلته إلى استكهولم بسنتين .

الفصل السادس

الحقائق الخالدة

١

في نوفمبر سنة ١٩٥٠ منح فولكنر جائزة نوبل للأدب من عام ١٩٤٩ ، فسافر إلى ستكهولم في الشهر التالي ليلقي خطابه المشهور الذي أعلن فيه قبول الجائزة . وكانت تلك هي المرة الرابعة التي يحظى فيها أمريكي بهذا الشرف والتقدير ، ولكن فولكنر كان أقربهم في الحصول على موازنة تكاد تكون جماعية من النقاد . وقد قام سيسل ب . وليامز "Cecil B. Williams" بدراسة كثيرة مما نشرته الصحف في هذا الموضوع وانتهى إلى القول بأنه :

« قد يكون من العدل القول بأنه أول مؤلف أمريكي بمنح الجائزة على أساس واحد هو مساهمته في الأدب فحسب . وكان المقال الوحيد الذي عارض فيه كاتبه منح الجائزة لفولكنر هو ذلك الذي كتبه ه . ا . لوكوك "H. E. Lucok" الذي يعمل بمدرسة ييل ديفينيتي "Yale Divinity" ومع ذلك فلم يذكر فيه اسم شخص أحق بالجائزة منه . وقد انصب نقد لوكوك على أساس واحد ، هو أن فولكنر ينتمي إلى جماعة من المؤلفين المحدثين الذي تجاوزوا الحد في تصوير الجنس والإلحاد في كتاباتهم » .

ومن الخطأ بالطبع القول بأن الجائزة غيرت فولكنر بين عشية وضحاها من كاتب معزول إلى كاتب يشار إليه بالبنان ، لأن الجهد الذي أوصله إلى مكانة مرموقة بدأ في سنة ١٩٣٩ . وساعد على هذه الشهرة الكتاب الذي أصدره

كاولي عنه في سنة ١٩٤٦ تحت عنوان « مختارات من أعمال فولكنر "Portable Faulkner" ». وكان من أثر الجائزة أن أصبح « في مقدمة الصف الأول » ، كما جعلت منه « رجلاً عالياً » . وأحجم النقاد والصحفيون بمدئذ عن إهماله . ومع أن رد الفعل للمارض لفولكنر لم يخفف كلية فإن الجائزة ثبعت همة بعض النقاد كما أدخلت الرعب في قلوب آخرين فاعترفوا بأخطائهم السابقة في حقه .

وسلطت أضواء النهاية الباهرة على فولكنر وأصبح العبقرى للصور الذي كان يفضل مدينة من مدن مسيسيبي يقطنها حوالى أربعة آلاف نسمة تتسم حياتهم بالبساطة على نيويورك وباريس ، وأصبح يحتل مركزاً هاماً في عالم الأدب كما أضفى شخصية عامة . وقد دعى فولكنر كثيراً ليدلى برأيه في مناسبات مختلفة بعد النجاح الخارق الذي حققه في ستوكهولم . وسعى إليه طلاب الأحاديث آملين الحصول على تعليقاته وعلى مذكراته ، كما كتبت عنه المقالات الطويلة المليئة بالصور في المجلات الواسعة الانتشار ، كما دعت الجامعات لزيارتها ككاتب مقيم أو كمحاضر زائر .

وكان أهم من حماس الجمهور الزائد لنجاحه الكبير استعداده للظهور أمام الجماهير والتحدث إليها فيما يستهويها من موضوعات ، ويبدو أنه تأثر جداً بما تبوأه من مكانة رفيعة ، فكان يحاول أن يرتفع بأحاديثه إلى مستوى خطابه الذي ألقاه في مناسبة منحه الجائزة . ولقد تحدث فولكنر في كثير من المناسبات العامة التي تلت منحه جائزة نوبل ، وكان أكثرها وقفاً ذلك الخطاب الذي ألقاه في الاحتفال الذي أقيم له في قاعة جافو "Salle Gaveau" بباريس في مايو سنة ١٩٥٢ . وقد وصف وارد ماينر "Ward Minor" وثيلما سميث "Thelma Smith" للناسبة في ترانز أتلانتك مايجريشن "Transatlantic Migration" قائلًا إنها تشهد ، بما لا يرقى إليه الشك ، بالمكانة الرفيعة التي

وصل إليها فولكنر في أقل من عامين . لا ريب أن إجماع الآراء على عبقريته كان أمراً واضحاً لا ليس فيه كما كان واضحاً كذلك أن فترة انتظاره لحظة المجد كانت طويلة .

كان الاحتمال يتسم في بعض قرائه بشيء من عدم الاكتراث ويقابل في فترات أخرى بعاصفة من التصفيق ، وهو ما يمكن أن يتوقفه الإنسان في أي احتمال من هذا الطراز . ولكن الخروج الوحيد عن هذا النطاق كان عندما قدم دينس دي روجمون "Denis de Rougemont" فولكنر . لقد وقف الكاتب الكبير فترة طويلة حتى ينتهي الجمهور من الهتاف والتهليل والتعبير عن حماسه الزائد بما هو معروف عن الفرنسيين في مثل هذه المناسبات . وقد وصفت إحدى الصحف الفرنسية هذا الموقف فقالت « لقد كان حماس الجماهير وهتافهم يتردد في جنبات القاعة كالعاصفة . كانت تحية فولكنر ستظل ذكرافاً ماثلة أمام ناظره على الدوام » . كانت تلك العبقرية الفريدة هي التي استرعت انتباهنا . لقد توافد الجمهور إلى الاحتفال لكي يرى فولكنر ويسمعه . لقد خرج الجميع على الحضور إلى قاعة جافو عصر ذلك اليوم إعراباً عن حبهم بل عن عبادتهم للكاتب وللم فولكنر .

وكان احتفال قاعة جافو وما شاكله من احتفالات سادتنا هاماً عظيماً ، لا لما صاحبه من ضجة ومن سمر بل لما سبقه وما تلاه من خطابة . والحقيقة أن فولكنر قد وصل إلى مركز كان يقتضيه مراجعة دائمة مستمرة لبعض العبارات والمقاطع . وكان صدى ذلك يتردد في إنتاجه منذ منحه جائزة نوبل ، وكذلك في تقييم النقاد لذلك الإنتاج . وقد باهر فولكنر نفسه بتقد أعماله ، وهو الأمر الذي لم يلق حتى الآن ما هو جدير به من التقدير . وقد طلب إليه أن يوضح

لنفسه ولمديرية ما خلق من أعماله طوال خمسة وعشرين عاماً فلم يتردد في الاستجابة لهذا الطلب ، وأشار إلى بعض التعبيرات العميقة اللافتة للنظر وما تشيعه في النفس من الكآبة والحزن . ويزداد عجب المرء إذ يجد أن هذا الرجل الذي وصف عالم الإنسان وصفاً قوياً بما فيه من قبح وانحلال وتعاسة وبذاءة وسخف كان يعنى ، إلى جانب كل ذلك ، أنه متمسك « بالحقائق الخالدة » ومن ثم لم يكن يتمتع بالصفات التي تؤهل للوقوف إلى جانب اللانكة .

وإذا تفاخينا عن الشهرة السيئة التي اتست بها أعمال فولكنر بعد منحه جائزة نوبل فإننا نجد أنها تفيض خطابة كما يبين من خطابه في ستوكهولم وفي المقدمة إلى « قارىء فولكنر » (١٩٥٤) وفي الأحاديث للمدينة التي أدلى بها والتي أضحت من لوازمه الهامة منذ سنة ١٩٥٠ وفي الخطب الأخرى التي ألقاها وفي نقط هامة حاسمة في القصص وبشكل واضح جداً في كتاب « فولكنر في ناجانو "Faulkner at Nagano" الذي أصدره روبرت أ. جيليف "Robert A. Jelliffe" وبسجل بأمانة إجاباته على كثير من الأسئلة التي وجهت إليه خلال زيارته لليابان سنة ١٩٥٥ . واللغة التي استخدمها فولكنر تعتبر تنابهاً بارعاً للمساائل التي استعملها لتحقيق هدفين ظاهرين : تفسير — أو ربما عدم تفسير — ما أطلق عليه كثير من النقاد « الطبيعية دون تهذيب » في وصف الشئون الإنسانية : ثم التصرف وهو مطمئن إلى حفاوة الجماهير .

ويبدأ فولكنر خطابه في ستوكهولم بمحاولة لتحقيق الهدف الأول : ونصف عبارة « الحياة هي كفاح الروح الإنسانية بين العذاب والعرق » تجربة الكتابة، وهي التي كانت موضوع قصصه . وهو يصر على أن ضخامة الجهد الخلاق يجب أن تتساوى مع جدية دور الفنان : « مشاكل القلب الإنسانى التي تتصارع بعضها مع بعض » قد ازدادت حدة وتضخماً في جو من الحرب العالمية الثانية . وعلى الفنان أن يتعلم ألا يخشى وألا يستسلم لما يتعرض له روحه من ضغط قاتل وألا ييأس .

ويتبع ذلك العبارات الرئيسية : يجب ألا يكون ثمة مكان في ضمير الكاتب لشيء اللهم إلا « لحقائق القلب الخالدة وصدق حده ، للحقائق العامة الأزلية التي إذا افتقدتها قصة كان مآلها إلى الزوال والتفشل كالحب والشرف والرافة والكبرياء والانفعال والتضحية » . وقد استخدم فولكنر هذه الكلمات دائماً في كتاباته ، إننا نجدها منذ بدأ يكتب القصة في « مرتب الجند » كما أضفى عليها وضعاً رمزياً ومسرحياً في الجزء الرابع من قصته الشهيرة « اللب » ومع هذا فإنه لم يستعمل تلك الكلمات على الإطلاق في حديثه قبل سنة ١٩٥٠ اللهم إلا الأحاديث التي أوردها على لسان شخصياته . وقد عرض فولكنر الكثير من هذه «الحقائق» عارية بما قد يوحى بأن هناك ما يبرر ما تضمنته قصصه الأولى من « عذاب وعرق » ، ويبدو أنه أراد إما أن يوضح بعبارة صريحة « ما كان غامضاً من قبل » أو أن يسود فيؤكد لنفسه أن هذا هو ما كان يردده فعلاً طول الوقت .

وبقية الخطاب تأكيد لهذا المعنى أو بعبارة أخرى ليست مجرد قائمة بالعبارات التي توضح التجربة الإنسانية بل تدريباً خطائياً في تأكيدها والتنبؤ بنتائجها .

إنني أؤمن بأن الإنسان سوف يسود وأن دوره ليس مجرد التحمل . إنه خالد لا لأنه يتمتع وحده ، دون سائر المخلوقات بصوت لا يعرف الكل بل لأن له روحاً قادرة على التعاطف والتضحية والتحمل ... ومن المزايا التي حباها الله بها الشاعر قدرته على مساعدة الإنسان على التحمل برفع معنوياته وتذكيره بالشجاعة والشرف والأمل والعزة والحنان والرافة والتضحية التي كانت مجد ماضيه....

وكثير من خصائص هذه الكلمات ودلالاتها تحتاج إلى التمهيد ، فهي تعبر عن تأكيد الأمور الدنيوية ، أي أنها لا تلجأ إلى التأييد الديني أو إلى صدق فلسفة الإلهيات ، كما أنها لا تقتبس الكتب الدينية . ويضع فولكنر خطاً فاصلاً بين القلب وبين الغدد ، ويبدو أنه يعوق بشدة إلى أن يوضح الفرق الأخلاقي

بين وسيلة الحياة ووسائل إثارة للرح والتمتع بالحياة . ويضاف إلى ما يميز الإنسان أساساً عند فولكنر الضروريات العاطفية لكل ما أصبح يعنيه « القلب » في الأحاديث التلقائية، والأمر هنا أن فولكنر يحاول التحرر من « الطبيعة الفجة » التي ألصقتها به بعض نقاد أعماله الأولى .

وعلاوة على هذا فإن ما اتسم به خطابه من أسلوب خطابي يكشف عن رغبة هارمة في أن يوضح بطريقة مباشرة مئات الحقائق المعقدة عن « القلب الإنساني » التي ظلت مغلفة غامضة في قصصه . ولا ريب في أن التعرض لها وإلقاء الضوء عليها في يوم الاحتفال به كان يستهدف تنقيتها من كل ما أحاط بها من غموض وإبهام . والخطابة ظاهرة وتأثيرها مباشر وقوي، ولكنها غير واضحة على الإطلاق (كوسيلة لفهم الأدب على أقل تقدير) . لقد خرجت للقلات الشعبية المعاصرة بالإحساس بأن فولكنر قد تغير بين عشية وضحاها من « وحش طبيعي » إلى بطل أخلاقى .

٢

من الجلى الواضح أن « الحقائق الخالدة » التي تحدث عنها فولكنر وتناولها في كتاباته في الخمسينات تحتاج إلى متحدث قوى ثابت الجنان . إنها لم تكن « أفكاراً جديدة » بالنسبة له لأنها كانت قائمة وموجودة منذ البداية ضمناً على أقل تقدير، وليس الاختلاف في « تنير القلب » بل في النهج . وقد تحدث روبرت بن وارن "Robert Benn Warren" في سنة ١٩٤٦ عن « صوت » فولكنر الذي يلعب دوراً هاماً في أسلوبه « كنهج يلعب فيه » الصوت « في النهاية دور الوسيلة كدليل على دقة الحساسية » . وواضح أن وارن أشار عندئذ إلى مسألة الحرفية لا إلى الأفكار، ولكن يبدو أن « صوت » فولكنر يستأهل الدراسة لأنه يوحى بازدياد رغبته في أن تفهم تأكيداتاه فهماً واضحاً لا غموض فيه ،

ومعنى هذا أن « الصوت » أصبح شيئاً فشيئاً وسيلة للسيطرة على ما يقوله والتعبير عن نواياه .

وتتمشى مسألة « الصوت » وازدياد قوته بصفة خاصة مع دور جان ستيفنس — وهو شخصية غير فاضلة على الإطلاق — في القصص التي كتبها فولكنر في الخمسينات . ومعالجة فولكنر لهذه الشخصية توحى أحياناً بأن لها دوراً هاماً بينما يقدمها لنا أحياناً أخرى كشخصية قابلة للانحراف والنقد بل كشخصية هزلية . فنرى من بداية الفصل الثامن من « متطفل » أن ستيفنس يمسك بزمام القصة تدريجياً وينهض « برسالتها » . ولكننا سبق أن تأكدنا أن التوجيه الرئيسى للقصة فى أيد أخرى، وعلى ضوء اضطرابه إلى تسليم المسئوليات الحاسمة فى القصة إلى النساء والأطفال نرى أن وضعه أصبح مشكوكاً فيه ، إذ يبدأ فى الخطابة الصورية لحساب مالىسون .

ويكاد ينطبق نفس الشيء على مساهمته فى قصتي « للمدينة » و « القصر الريفى » : فنحن نفترض معظم الوقت أن « قلبه فى مكانه الصحيح » وأنه يرقب فى حماس توزيع الخير والشر على ضوء للنل الأخلاقية السائدة فى مدينة جيفرسون . ومع هذا فإنه يظهر كإنسان غير معصوم من الخطأ ، وكثيراً ما يكون قليل الأثر بل يكاد يهتلق فى بعض الأحيان . ولا جدال فى أنه كانت لفولكنر تحفظات بشأن فاعلية ستيفنس آخر الأمر « كبطل طيب قوى » . وقد تحدث بشأنه إلى سينثيا جرينيار فقال « لقد كان رجلاً طيباً ولكنه لم ينجح فى العيش فى مستوى مثله الأعلى ، ولكننى أعتقد أن الصبي تشيك مالىسون قد يصبح رجلاً أفضل من عمه . إتنى أرى أنه قد ينجح كإنسان » .

وقد أصبحت فكرة فولكنر عن البطل الإيجابى تشكل تحدياً لقرائه وتلقى عليهم عدة أعباء . وتوحى لللاحظات التى أدلى بها إلى الطلاب وإلى من أدلى إليهم بأحاديث ، أنه يتحرى سلوك أبطاله السابقين بدقة . ويبدو أنه بعد أن

خاق هؤلاء الأبطال تركهم يتصرفون بمحض اختيارهم لكي يثبتوا وجودهم وقد قال بصدد مواقف أبطاله إنه يبدو أن هناك ثلاثة أنواع من الأبطال :

يقول الطراز الأول إن هذا وضع فاسد لن يكون لي دور فيه بل أفضل للوت على الاشتراك فيه . أما الطراز الثاني فيقول إن هذا وضع فاسد لا أحبه ولا يمكنني أن أفضل شيئاً بصده ولن أشارك فيه بنفسى بل سوف أمضى إلى كهف أو تل أعيش فيه بعيداً عن كل شيء . ويقول الطراز الثالث إن هذا وضع فاسد مثير ولا بد أن أقوم ما أعوج من أمره . . .

ويبدو من هذا القول أنه يستعرض قصصه من زاوية جديدة بعد حصوله على جائزة نوبل . وواضح أن الطراز الأول من هؤلاء الأبطال يمثل انتحار بالارد سارتوريس وكوتتين كومبسون . ويقدم لنا فولكنر الطراز الثانى فى شخصية آيك ماك كاسلين . أما الطراز الثالث فله كثير من المرشحين : فهناك جافن ستيفنس على وجه التأكيد ولو أنه لايسير إلى نهاية الشوط فى بعض الأحيان ، وهناك مالبسون الذى يمثل غالباً ذلك الإحساس الذى يحبه فولكنر وبمنه فى تحليله السابق ، وقد يكون هناك راتليف الذى يحب فيه قدرته الفائقة على فعل الخير والذى قد يعود إلى الظهور مرة أخرى فى قصصه التالية ، وكذلك شخصية العريف فى قصة « خرافة » .

ويبدو أن قصة « جنازة راهبة » هى أكبر فرصة « لفعل الخير » أمام جافن ستيفنس كبطل من أبطال فولكنر فى المرحلة الأخيرة من حياته . وليس ستيفنس فى هذه القصة مجرد محام يعمل لكي تسود العدالة (كما كان حاله فى « متطفل » و « تضحية فارس ») بل داعية أخلاقياً يتسلق مايسميه « التل الرمضى » لكي يصل إلى الحقيقة ، كما يناشد تمبل دريك بل يحاول إقناعها لكي تعترف باشتراكها فى أعمال الشر المختلفة فى قصة « الخراب » . وقد أوضحت لنا

مسز فيكرى بجلاء الفرق بين ستيفنس في قصتي « متطفل » و « جنازة راهبة » ،
فترى في الأخيرة أنه وإن كان ما يزال ثرثاراً ومعجباً بالرنين الخطابي لما يدلى به
من أحاديث أخلاقية ، « لم يعد يكتفى بالأقوال كفاية في حد ذاتها » بل نجده
« قد حدد من ميله إلى أن يكون قاضياً ومحققاً في نفس الوقت » . إنه يتوق
الآن إلى أن يجعل إحساس تمبل دريك بالذنب يطفو إلى السطح وأن يأخذ بيدها
في رحلتها الطويلة للتكفير عن خطاياها . « إن استكشافه للنفس الإنسانية ،
على عكس بنائو ، لم يعد لحساب الناس بل من أجلهم ، وحلت مواساته لم يحل
تفضله عليهم ، فهو ، بمعنى آخر ، قد قضى على الدور الذي ارتآه لنفسه بمحض
اختياره ورغبته وأفسح الحامي الذي كان يتقمصه مكانه للقيس الذي يقوم بتوجيه
الأشخاص والأخذ بيدهم بدلاً من الحكم عليهم » .

وتستأنف حوادث قصة « الحراب » في قصة « جنازة راهبة » من وجهة
نظر جديدة كلية ، وهي من الجلفة بحيث أصبح كثير من الوقائع التي تضمنتها
القصة الأولى وقائع ثانوية . فبعد مضي زهاء ثمانى سنوات على تلك الحوادث ،
وافقت تمبل على الزواج من جون ستيفنس ، الذي كان قد هجرها أصلاً إلى بوهاى
وإلى الدمار ، ويعودان سوياً إلى جيفرسون قادمين من باريس . ولكن تمبل
لا تزال تحب ماضيها في ممفيس سراً ، ويعود هذا الحب مرة أخرى بسبب ظهور
الأخ الأصغر لحبيبها في « الحراب » فجأة . وتوافق على أن تهجر منزلها الجديد
لكي تذهب معه ، ولكن القتل يكون من نصيب خطئها ، وذلك على يدى
نانسى مانيجو ، الراهبة في قصة « جنازة راهبة » إذ تسكن أنفاس طفل تمبل
لكي تهجرها على إدراك مسئوليتها الأخلاقية .

ولا يقتصر دور جافن ستيفنس على بيان الأسباب التي دفعت نانسى إلى
ارتكاب جريمة القتل فحسب ، بل يعدداه إلى أن يجعل تمبل تدرك ذنبها وتترف
به . ويتمثل جهده في رواية من ثلاثة فصول يمكن فصلها عن القصة بل الواقع

أنها فصلت منها مرتين . وفي الفصل الأول يحكم على نانسى بالإعدام . وقد تولى الدفاع عنها جافن ستيفنس فولى وجهه شطر تمبل وجوان يطلب منهما أن يساعداه فى محاولة للشقاعة لدى الحاكم . وفى الفصل الثانى ، فى الساعة الثانية صباحاً بمكتب الحاكم نراه يستمع إلى خطب جوان عن القانون الأخلاقى ، ولكن بينما كانت تمبل تدلى باعترافها نجد أن جافن قد حل مكان المحافظ وأن تمبل تدلى باعترافها له .

وتقع أحداث الفصل الثالث فى سجن جيفرسون ، ونرى نانسى ، التى تنتظر الموت فى هدوء ، تلقى محاضرة على تمبل عما يجده الإنسان فى الدين من سلى . ولكن تمبل تغادر السجن غير مقتنعة بشئ لأنها غير متأكدة من لإله الذى تبتهل إليه :

— وماذا عنى ؟ وحتى لو كانت هناك سموات بها من ينتظرنى ليصنع عنى فما زال ثمة غد وبعد غد . ولنفرض أن الغد قد أتى ولم نجد شخصاً هناك ولم نجد من ينتظرنى ليصنع عنى .

نانسى : آمنى .

تمبل : أؤمن بماذا يا نانسى ؟ خبرينى .

نانسى : آمنى .

إن نانسى مؤمنة دون حاجة إلى تأكيد . ومهما يكن من أمر فإن تمبل تغادر السجن وقد خامرها إحساس بالخشية والتوجس من عذاب جهنم :

« أليس هناك من ينقذها ، أليس هناك من يريد لها ؟ إذا لم

يكن هناك أحد فلا شك أنتى هلكت ، بل لقد هلكنا جميعاً ،

هذا مصيرنا ، لقد كتبت علينا العنة .

ستيفنس : لاشك في ذلك . ألم يقل لنا ربنا ذلك طوال ألفي
سنة ؟ » (جنازة راهبة)

لقد نصح جافن ستيفنس ، بمنتهى الوضوح ، بالإعتراف بالذنب دون أن
يؤكد إن كان هناك إله أو سموات . وفولكنر لا يوحى هنا بعدم وجود الإله
أو السموات . إنه يحارب الافتراض السهل القائل بأننا لسنا بحاجة ، كأرواح
آدمية ، إلى التصرف في حدود الأخلاق من تلقاء أنفسنا . إن رسالة الله لنا هي
أننا هالكون ، وهذا معناه أن التحدى موجه إلى قدرتنا المحدودة القوية في نفس
الوقت على « التحمل » وعلى « التغلب » . إنه يريد كما قال في جامعة فيرجينيا ،
أن تكون هناك « فكرة عن الله » وليطلق عليه الإنسان أى اسم يريد . وهو
يذكر بهذه المناسبة ، أن أعمال كامو "Camus" (الذى يقول إن أفكاره ،
فما يعتقد ، تحتاج إلى إله) سوف تبقى وتخلد أكثر من أعمال جان بول سارتر
"Joan Paul Sartre"

وتتخلل دراما « جنازة راهبة » فقرات طويلة من النثر تعتبر نوعاً من
« التاريخ » لمدينة جيفرسون كما توفر جذور للواقف الدرامية . ومهما يكن من
أمر فإنها أكثر أهمية لما توحى به من الإستمرار على وتيرة واحدة من التعبير
والتعليق . إنها استمرار لقصة « إنزل ياموسى » لما تتضمنه من تأملات عن
الأرض ، كما تعلق بإطالة على « الأسطورة » التى تلخصها مالكولم كاوى
في مقدمته « لطبعة كتاب مختارات من أعمال فولكنر » . « وأخيراً لما بين ثناياها من
إحساس بالتقاليد التى تربط حاضرمدينة جيفرسون بماضيها الذى تضمنته أمثال
الشعب وأساطيره ، ويصل الربط ، فى بعض الأحيان ، إلى ماضيها الجيولوجى » .
وقد ترددت بطبيعة الحال أصدااء من « الحراب » ومن « القرية الصغيرة » .
وصفوة القول أن الوضع فى جيفرسون قد لقي عناية كبيرة فعولج بسبق وبإفاضة
بنية تدعيم ما جاء فى « المسرحية » من وجهات نظر .

وما هي وجهات النظر هذه؟ هناك أولاً نداء إنسانى لتحمل للمسئوليات الأخلاقية . إن تعبیر نانسى مانيجو البسيط الذى قالت فيه « إبنى أؤمن » (ليست متأكدة بماذا تؤمن) يوحى إلينا بتقطين على أقل تقدير هما : أن الإيمان الحقيقى يتعدى التحليل والارتياح ويسمو عليهما ، كما أنه « إيمان دنيوى » . ومعنى هذا أن فولسكندر يتفق مع الوجوديين فى أن الإفراط فى الإعتماد على أية حجة أو رعاية خارجية يعتبر « إيماناً سيئاً » أو عملاً من أعمال خداع النفس . ولكنه يحاول وضع أساس للإيمان يقوم على المعرفة الإنسانية الخالصة المحدودة للنفس . والظاهر أن اعتراف المرء بخطئه كبداية لإدراك قوته الأخلاقية هي الرسالة التى استهدفها جافن ستيفنس من وراء إحساسه بمسئوليته فى خدمة القانون والأخلاق . وقد لقي تقديمه للجمهور ، بعد أن تخلص من هذه الفكرة ، قبولاً أكثر على ما يبدو ، وبدأ يقوم بدور يتمجّل فيه تأكيد ذاته (وغالباً ما اتسم ذلك بمهانة لم نشهدها فى « متطفل » أو فى غيرها) إلى درجة جعلته مثار الإقواء خارج نطاقه كشخصية قصصية . ويبدو أن البيانات الأخيرة التى أدلى بها فولسكندر ، عن ثقة ، بفضل معرفته بشخصياته لكونه خالقها ، قد تضمنت حكماً عليها كأشخاص مستقلة تمام الاستقلال عن النص الذى وردت فيه ، كما لو كان يصدر أحكامه بنجاحها أو فشلها وفقاً لمستوياته بعد حصوله على جائزة نوبل .

ومن هنا نرى أن قصة « جنازة راهبة » تناقش العقيدة الدنيوية التى تستخدم العبارات المجازية فى المسيحية دون أن تلتزم الشخصيات أو القراء بقبولها كحقيقة واقعة . وبالرغم من هذا يبدو أن فولسكندر يريد القول بأن هذه العبارات يجب أن تكون من قوة الإقواء بحيث تصبح مناراً يهتدى به فى التمسك بالمسئوليات الإنسانية . وليس ثمة شك فى أن البناء المحكم لقصة « خرافة » يشهد بإيمانه بقوة هذه العبارات المجازية وحيويتها .

٣

يقول فولسكنر إن فكرة قصة « أسطورة » دارت في ذهنه بعد حادث بيرل هاربور في عام ١٩٤٢ . لقد فكر ماذا يكون لو أن الجندي المجهول « كان المسيح مرة أخرى وقد رقد في قبره وارتفعت على شاهدة الشعلة الأبدية ؟ » ومثل هذا الإستمال لشخصية المسيح في الأدب الحديث ليس استماليا نادرا ، فقد تضمنت كثير من القصص شخصية المسيح ، تلميحا أو صراحة ، متمثلة في شخصية جندي عادي « مجهول » في الحرب العالمية الأولى . ولكن فولسكنر طور هذا التشبيه بطريقة أكثر إحكاما من معاصريه وبذل في سبيل ذلك الكثير من الجهد والفكر . ويعتبر العريف (الأومبانشي) الفرنسي الأمي الذي قاد العصيان في قصة « أسطورة » شخصية تتوافق وشخصية المسيح ، كما أن أتباعه الإثني عشر يشبهون تلاميذ المسيح الإثني عشر ، أحدهم يخونه وآخر ينكره ثلاث مرات ، وبغريه القائد الأعلى لقوات الحلفاء كما حاول الشيطان إغراء للمسيح . وتقوم فرقة من الجنود بإطلاق الرصاص عليه فيسقط جسده ويشتبك رأسه بالأسلاك الشائكة ، وهي الصورة الحديثة لإكليل الشوك الذي سقط رأس المسيح عليه .

وتستهدف كل هذه المطابقات بيان الأثر الكبير لقصة المسيح على النص الذي كتبه فولسكنر ، ولكن هذا النص دينوي تماما كما كان العريف مسيحيا دينويا . والنص الذي جاء ذكره مرارا في القصة وكرره الجنرال المعجوز « يسود » بعد أن تقوم القيامة ولا تعنى هذه العبارة أن الإنسان ستكتب له « النجاة » بسبب ما ينطوى عليه قلبه من « رحمة » . إنها تشير ببساطة إلى أن في ميسور المرء أن يكون خيرا لأنه إنسان ، ومن ثم فإن كفة بقائه تصبح هي الراجحة وأنه سوف « يسود وينتصر » على ما في الكون مما يثير الرعب والملع وما يستنبطه الإنسان من وسائل الدمار والقضاء .

وفي ميسورنا بعدئذ أن نقول إن ما تتضمنه قصة « أسطورة » من « مجاز واستعارة » لا يرقى إلى أهمية ما توفره قصة للمسيح من إطار يمكن أن تؤكد

في نطاقه قوة الإنسان . إن الإنسان يبدو « كما لو كان » مسيحياً ، إنه لا يعتمد فيما يفعله أو يعانيه على قوة يمنحها له الخالق ، إنه يتصرف ويعاني بمحض اختياره ورغبته ، ومن هنا تتضح لنا المعاني التي استهدفها فولكنر من وراء استخدام شخصية مطابقة للمسيح في كتاباته : لقد استخدم قصة المسيح مجازاً لكي يدم قصة الإنسان . وعنوان قصة « أسطورة » له أهمية بالغة في توجيه القارئ إلى الطريقة التي يجب أن يتبعها في طريقة القصة : إنها أسطورة الظروف الإنسانية ، ومع هذا يجب القول بأن قصة المسيح — وتطابق قصة العريف معها — كانت أمراً لا بد منه لفولكنر لكي يبرز في قوة صراع الإنسان ومبررات ذلك الصراع ، إذ قد لا يستطيع الإنسان ، دون ذلك ، أن يدرك قوته على التحمل والسيادة ومن ثم لا يستعمل تلك القوة . والحقيقة الساطعة هي أن فولكنر كان يرمي من وراء قصة « أسطورة » إلى أن يبرز وأن « يثبت » ما أكده في خطابه الذي ألقاه في ستوكهولم .

وقد يكون من المفيد إضافة بعض التعليقات على قصة « أسطورة » . ولعل اختيار فولكنر للحرب العالمية الأولى لم يكن مشكلة صعبة نظراً لما يعرفه هو شخصياً عن تلك الحرب ولا عترافه بأنه بدأ كتابة « أسطورة » في عام ١٩٤٢ . ومن المحتمل كذلك أن تكون حرب الخنادق في الحرب العالمية الأولى هي أنسب مسرح تدور عليه حوادث قصته . ويقول أندرو لا يتل "Andrew Lytle" « إن فترة الركود التي سادت طوال السنوات الأربع لم تعد بالإنسان إلى حالة العطين فحسب بل فرضت عليه أن يعيش كدودة الأرض وهي أدنى وأحط صور الحياة » . ففي مثل هذه الظروف تتحدر عناصر الإنسان إلى أدنى وأحط صورة ممكنة للوجود الإنساني ، كما ينشأ صراع جذري بين ما يتطلبه النظام وبين حالة البراءة . ثم إن حالة الحياة للهينة في الخنادق ، وكذلك النظام الذي تفرضه ظروف الميدان ، تعتبر مثلاً لكافة أنواع النظام والبراعة والسجن والأرض التي خربتها الحرب وكذلك نوازع النفس .

ومن هنا فإن الحرب تعتبر رمزاً بارزاً لجشع الإنسان وضعفه من ناحية
واستوى الإجراء الذى لا بد من اتخاذه من ناحية أخرى . ثم إن الحرب ،
كموقف يتناقض تماماً مع البراءة ، تضغط بشدة على رغبة الإنسان فى التحمل ،
ولكنها إلى جانب ذلك تنظم زائف للمجتمع الإنسانى . ومن ثم تشجع على
التمرد وعلى الثورة ، كما تحمل فى طياتها الإيحاء بالعودة إلى البراءة . وعلى أية حال
فإننا إذا جاوزنا السطح وتمقنا فى قصة « أسطورة » وجدنا إحساساً قوياً ، بل
يائساً ، بأن على الإنسان أن يعود فيؤكد « براءته » أو هذا هو ما ينشده
فولكنر بالرغم من أن أعمال للرء الإيجابية تكاد تكون مقضياً عليها بالفشل .

وهذه الخطوة إلى الأمام فى عالم فولكنر كثيراً ما تواجهها خطوة أخرى
تشدها إلى الخلف ، إن الشر يشوه جمال الخير ، كما أن للعرفه والخوف والجشع
تقف سداً مانعاً أمام البراءة . ومن هنا نجد أن ثمة ميلاً دائماً لتأكيد طبيعة
الإنسان وقدره ، وأن هذا الميل يذهب إلى أبعد مما تميزه الظروف والأحوال .
وإلى جانب ذلك نجد هناك اتجاهات بأن تحمل التأكيدات اللفظية محل
الحق ، إذ لا مندوحة عن ذلك . وهذا الإحساس للبح بالرسالة يشبه ،
فى غموض ، تأكيدات إدوين روبنسون "Edwin Arlington Robinson"
« فى مواجهة أدلة مناقضة » . والبطل عند فولكنر « هو الإنسان فى مواجهة
السماء » ، وهو إنسان يريد أن يحقق النصر على ما ينادى به الطبيعيون من تهديد
بالدمار والفناء . إنه يتصرف بما لديه من ذخيرة الإيمان بذاته والثقة بنفسه :
إنه يقول ، كما قالت نانسى ما ينجو فى قصة « جنازة راهبة » ، « لست أدرى
ولكننى أو من » .

والمشكلة الحقيقية لقصة « أسطورة » ليست فى أنها « إيجابية » أكثر
منها « سلبية » بل فى مدى نضجها الثقافى . وقد وصف فيليب برير رايس
"Philip Blair Rice" ، الذى كان أستاذاً للفلسفة بكلية كينيون ، القصة
بالفشل من الناحية الثقافية فقال :

« أما أنه فشل في الشور على الحوادث المناسبة وعلى الشخصيات الروائية والرموز المناسبة لتحقيق ما ذكره في خطابه بمناسبة الحصول على جائزة نوبل من الناحية الدرامية والشعرية فأمر ينمو الاعتقاد به لدى القراء بانتظام مع إحساس بالمرارة ، كما أن فشله في التغلب على المشاكل الثقافية التي كان يجاهد في سبيلها أمر واضح غاية الوضوح لأننا لا يمكننا أن نأخذ الكتاب على أنه مجرد جهد لكتابة قصة اجتماعية دينية فلسفية . »

ولقد أخفقت قلة من نقاد قصة « أسطورة » في الإشارة إلى مشكلة الفشل الثقافي ، وهو الفشل في الموازنة بين الفكرة وبين طريقة العرض . وقد أبرز الناقد الكاثوليكي إيرنست ساندن "Ernest Sandeen" الصعوبات الدينية الحقيقية المترتبة على النزول بالمسيح إلى المستويات الدنيوية فقال :

« إن مصدر هذه الصعوبات هو الترابط بين المسيح وبين شخصية المريف . وكان من نتيجة التشابه السطحي الكبير بين الشخصيتين أن أصبحت شخصية المريف تفسيراً ضمنياً للمسيح . . . وتنتج عن هذه المطابقة نظرة منحرفة خاطئة للمسيح كذلك النظرة التي يؤمن بها المسيحيون ممن يعتقدون أن سبيل الخلاص هو المعرفة ، لا الإيمان ، التي يدين بها أتباع « ماني » : وهذه النظرة للكنيسة تعتمد في نفس الوقت على التجسيد بدلاً من الاعتماد على الروحانيات . »

وهنا تصبح المشكلة التي يواجهها القارئ — متعلقة بالإيمان ، فالعودة إلى المسيح بعد الضلال والنوابة أمر يقبله الله والإنسان في وقت يتمتع فيه المسيح بالربانية والإنسانية . فإذا لم يكن من اليسور قبول مثل هذا الاندماج للقوتين أصبح مركز الصراع الأخلاقي هو الإنسان أو البطل الذي يخلق فيه الخير والشر أنواعاً من الصراع لا يمكن البت فيها بسهولة عن طريق الإرادة .

ثم إن غموض الخطاب الذى ألقاه بمناسبة منحه جائزة نوبل يخلق جواً من الكتابة والأسى عند القارىء. والناقد مرة أخرى ، فالقول بأن الإنسان سوف يتحمل ويسود لأنه تطلب على الآلام التى فرضها على نفسه ، لا يعدو أن يكون تأكيداً بصعب تأييده أو مسرحته . ويجد للمرء نفسه أخيراً وقد شارك فولكنر إيمانه القوى ، خاصة أنه أثبت فى مواقف كثيرة أخرى إدراكه للمتناقضات الأخلاقية فى الإنسان ، وإن كان يؤكد أنه سوف يتحمل وينتصر على ما لتلك المتناقضات من نتائج مدمرة . ومهما كانت المواقف المترتبة على تركناهم بعيداً عن المبادئ الأساسية للمسيحية فإن فولكنر قد قام بمحاولة ، فى « أسطورة » ، لكي يكتب قصة مسيحية رمزية تقتصر إلى أحد القوميات المسيحية على الأقل . وقد يكون الحال ، كما يرى دايتون كوهلر "Dayton Kohler" هو أن « معالجة فولكنر للأسطورة العبرية/المسيحية تشبه استخدام جويس "Joyce" فى روايته يوليسيس "Ulysses" لقصة هوميروس فى الألياذة واقتباس مان "Mann" لأسطورة فاوست فى قصة الدكتور فاوست "Doctor Faustus" إلا أنه ليس هناك شك فى أن المسئولية الأدبية التى التزمها النص القديم فى هاتين الحالتين لم تكن تمثل هذه الحقبة ، أو أن البطل فى أى منهما كان مرتبطاً بالتزامات فكرية مذهبية بشكل حاسم .

٤

لا ريب أن استعراض فولكنر منذ البداية يجعلنا نقدر تمام التقدير أهدافه ومراميها ، فالواقع أنه فاق كل معاصريه فى الاستفادة مما أتيح له من مادة ومن موهبة إلى جانب ما توحى به قصة « أسطورة » من عمق . وإذا كانت تلك القصة قد فشلت فإن فشلها إنما كان بالمعنى الذى وصف به فولكنر توماس وولف "Thomas Wolfe" . لقد ذكر أن وولف كان كاتباً كبيراً لأنه كان جريئاً وقام بمحاولات كثيرة كما أنه لم يقنع بتحقيق انتصارات « سهلة » محدودة .

ثم إن فولكنر لم ينجح في « أسطورة » لأن مغزى قصة المسيح (وما فيها من تعقيدات دينية ومذهبية وكذلك ارتباطاتها بالأخلاقيات العامة في المسيحية) كان أكبر بكثير من قدرته وطاقته . وبالرغم من ذلك فقد كان دقيقاً غاية الدقة في نطاق هذا الإطار المحدود . إن أخلاقيات الإنسان مسألة دينوية (أى أن عليه أن يستفيد منها قدر الطاقة في هذه الحياة الدنيا) ، وعلى الكاتب أن يستخدم ما تعمل إليه يده من « أدوات » لكي يوصل هذا المعنى إلى القارئ . وقصة المسيحية « أداة » قوية لأنها « كأسطورة » معروفة للقاصي والداني في كافة المستويات كسلسلة من التشبيهات المجازية التي توضح وضع الإنسان ، ومن ثم يمكن استخدامها كوسيلة لتبيان قصة الإنسانية ونشرها على نطاق واسع ، ولكن الاختلاف في تفسير معناها يرجع إلى ما فيها من ارتباط مباشر بالخيال الإنساني ومفهوم كل فرد لها .

والإشارة إلى المسيح (أو إلى الكنيسة كمكان أو كمفيدة) في أعمال فولكنر تعتبر في المقام الأول ، جزءاً من « مادة » قصصه ، كما أنها الدليل الذي يهدينا إلى أى مدى تتمتع شخصياته بوعي أخلاقي . وليس من الإنصاف في شيء أن تهم فولكنر أو شخصياته بأنها ليست « متدينة » كما ينبغي أن يكون التدين « وإلا لا يمكننا على هذا الأساس أن تهم جيل هايتاور في قصة « النور في أغسطس » بأنه رجل حرب يفتقر إلى المعرفة بفنونها .

لقد اختار فولكنر منطقة صغيرة — « تلك الرقعة الصغيرة من أرض الوطن » — ثم أخذ يحلل شخصيتها الواقعية وما يمكن أن تمثله من معان ، وخلق منها عالماً بديماً رائعاً عميقاً . وكان من الأمانة بحيث لم يستبح لنفسه استخدام حقه كأديب لجرد التفرير بأحد أو خداعه فيما يتعلق بما تمثله تلك الرقعة ، ولما كان في مقدور فولكنر أن ينفذ إلى أعماق الأحداث والشخصيات ويدرك تمام الإدراك التيارات المتنافرة في طبيعة الإنسان الأخلاقية ، فقد جاءت قصصه خيوطاً متشابكة للحقيقة الإنسانية الواقعة بكل ما تحمل من حيوية .

وفولكنر ليس مفكراً يتسم بالعمق فهو لا يهتم بدقة الليتافيزيقيين في التأمل والتبصر ، بل يعالج مشا كل الزمان والروح الإنسانية بطريقة فنية جميلة لكي يزود عالمه القصصى بمزيد من قوة الإدراك والملاحظة ، وبضئى عليه الكثير من المعانى الجديدة . وهو إلى جانب ذلك فنان فذ موهوب يتمتع بفيض من العبقرية التى كثيراً ما تذهب إلى أبعد مما يقتضيه الإدراك العابر . ثم إن التعقيد المفرط فى استخدام اللغة وبناء الجمل ومحاولاته للدروسه فى عرض وجهة نظره وتجاربه الأصيلة فى البناء القصصى ، كلها تشهد على جوانب عبقريته فضلاً عن أنه اتخذها وسيلة لكي يعرض حالة العالم كما يراه .

وتبدو شخصيات فولكنر القصصية معذبة معقدة قلقة لأنه يراها كذلك فى الحياة ، وقد تجنب العموميات السطحية ، باستثناء حالات قليلة ، حتى يتسنى للقارئ أن يتابع كتاباته فى سهولة ويسر . وغالباً ما تتسم حالة الإدراك الإنسانى لشخصياته بالتوازن بين الإفراط فى السلبية والإيجابية والهدوء التام والعنف ، وبين أقصى آفاق البساطة « البدائية » والتعقيد للضئى . وهو لا يعرض هذه الحالات الذهنية دون هدف أو قصد بل يدرك تمام الإدراك ما لها من تأثير على أسلوب الكتابة وإيقاعها ومستواها . ومن هنا فإن الأسلوب جزء لا يتجزأ مما يحاول فولكنر عرضه . والمشكلة هنا مشكلة دقيقة لا سيما أنه يتجه إلى وصف الحالة الإنسانية دون أن يكون هناك ما يدعمها ويسند لها من عموميات أخلاقية .

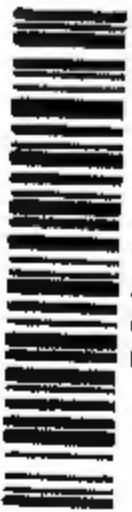
وعصر « التشويق » فى كتابات فولكنر هو الذى يحملها « معاصرة » . وهى ليست معاصرة بالمعنى السطحي للمحاكاة أو الاستعارة من الأمثلة الحديثة مثل محاكاة قصيدة « الأرض الخراب "Waste Land" » لإليوت وذلك باستثناء حالات فردية مثل « مرتب الجند » و « البعوض » و « بابلون » . وقد تطورت أعماله الكبرى عن أفكار أساسية نشأت عن الأدب الأمريكى والرومى من أوائل القرن التاسع عشر وتربط العلاقات الإنسانية بمجلة القيم الأخلاقية العالمية .

ثم إننا نجد أن كل سؤال يثار يحمل في طياته الإجابة عليه، بيد أنها إجابات ليست سهلة ولا بسيطة. إن شخصيات فولكنر القصصية تعاني من أزمة الإدراك (أو عدم الإدراك) كما أن العذاب الذي تلاقيه في نضالها لكي تتفهم وتتصرف وفقاً لمفاهيمها يتضح بخلاء مما اتهم به النقاد فولكنر من « غموض لا مبرر له » ، فالأسلوب والبناء القصصى والتركيب اللغوى تتصل اتصالاً وثيقاً بالوعى الداخلى لحياتها. وهنا تظل الحقيقة معلقة في نطاق الشعور الواحى، ثم يتفاعل الإنسان فيولدان أيضاً من الصور التى تجعل المشهد مرتبطاً تمام الارتباط بمن يشاهده وما يمتلئ فى داخل الشخصية ذاتها من أحاسيس. ومن هنا فإن قصص فولكنر تعتبر نماذج للوعى الحديث الذى يجاهد للخروج مما يكتنف حالته من شكوك وإبهام والتصرف تعبراً واضحاً ينم عن تحديه للزمان والموت.

وفولكنر على صواب فى اعتقاده أن موضوع قصصه كان على الدوام التعبير عن أمل الإنسان فى أن تتخطى إرادته كل العقبات وأن ينتصر، ولكنه عرض هذه الإرادة بصور مختلفة وإن اختلفت المناسبات التى تتضمن هذه الفكرة فى جودتها ومدى بروزها منذ بدء حياته الأدبية إلى الآن، فهو ينتقل من حالة تسكاد تكون عجزاً تاماً عن الإدراك إلى التغلغل فى أعماق النفس الإنسانية، إلى الدرجة التى يصبح عندها معنى الوجود ليس شيئاً نراه فحسب، بل شيئاً قد حددت معالمه تحديداً صريحاً. ومهما يكن من أمر فإننا نجد أثناء هذا التطور الكثير من المسائل المحيرة المربكة التى تفسد علينا كل حساب. كما أن شخصياته القصصية غالباً ما تبدو وقد فقدت فرصها وارتسكت أخطاء شنيعة بالرغم من تكريسها لجهودها فى سبيل تحقيق هدفها. وهذا سبب من الأسباب الكثيرة التى تضيف على أعمال فولكنر أهمية وقيمة، فهى مجموعة متنوعة لا نهاية لها من التجارب الجديدة فى وسائل التعبير لا عن قيمة الإنسان فحسب بل وعن الخلط المعقدة التى ينساق الإنسان إلى استخدامها فتخفى القيم الإنسانية الحققة.

الناشرة:
دار النشر للجامعات
القاهرة

Bibliotheca Alexandrina



0356188